

مجلة تعنى بالأدب الحديث تصدرها وزارة الثقافة والاعلام . دار الجاحظ . بغداد



رئيس التحرير
طراد الكبيسي

العدد السابع ـ السنة الخامسة عشرة ـ نيسان ١٩٨٠

في هذا العدد

الدراسات :

الشعر :

القصص :

ندوة الاقلام

مناقشات :

كتب :

تحيـــة ..



للحزب في عيد ميلاده الثالث والثلاثين

حين نعود الى الكتابات الاولـى لمؤسس البعث الرفيق ميشيل عفلق ، ندرك ان البعث منـذ ولادته ، حمل معه تصورا متكاملا عن المعنى التاريخي لهـذه الولادة • فهو لم يولد كرد فعل على حالة عارضة ، بل جاء تلبية لحالـة موضوعية ، هي حاجـات المرحلـة التاريخية التي كانت تمر بها الامة العربية والتي تبلورت في الوحدة والحرية والاشتراكية •

كما ان البعث لـم يأت امتدادا ـ ولا انقطاعـا تاما ـ عن اشكال النضال التي خاضتها حركة التحرر العربية ، بل جـاء تحولا نوعيـا في العمل الفكـري والسياسي والتنظيمي ، وتأسيسا للأيديولوجية العربية الثورية المعاصرة • هـذه الايديولوجية التي تكونت بدورها ، عبر مرحلة طويلة من النضـال والصـراع الشاق على عدة جبهات •

واليوم اذ نستعيد هذه الذكرى العظيمة لتأسيس البعث ، والتي تصـادف الذكرى الثالثـة والثلاثين ، فأننا نستعيد معها ، المعنى التاريخي لتأسيس البعث كحركة تأريخية ، وايديولوجية ثورية متطورة ونابعة من حاجات الجماهير ونضالها لبعث الامة العربيـة ،وتحقيق المجتمع العربي الاشتراكي الحر الموحد •

فالبعث على هذا ، ليس حركة سياسية ـ مثل غيره من الحركات ، تؤدي دورهـا في مرحلتهـا ثم تنتهي •• انه ايديولوجية حية ، انقلابية ، متطورة •ومعنى انها حية ،أنها ترتبط بالحياة وقوانينها وتستجيب لمتطلباتها كلما استجدت حاجات جديدة •

يقول القائـد المؤسس الرفيق ميشيل عفلق :« فلا يجوز ان ننظر الى الحزب الا نظرة حية ، انه يجب دوما ان ينطلق ويجدد ويخلق • وفي انطلاقه وتجدده وخلقه يستطيع ان يصلح نفسه ويطهر ما قد يعلق بـه من أدران » •

ومعنى ايديولوجية متطورة ، انها ترفض الجمود والصيغ الجاهزة او الاشجار الاصطناعية •• فالبعث لم يدع يوما ان نظريته قد استكملت ابعادها واكتفت بذاتها ، بل انه يؤمن بأن التجربة والممارسة الحياتية ، تغنيها ، والبحث العلمي الجدلي التاريخي ، يدفع بها الى التجدد والتطور ••• ففكر الحزب متطور ، وهذا التطور مفتوح ومرتبط بجوهر رؤية البعث الى الحياة• يقول الرفيق صدام حسين : « ان نظريـة حزبنا حية

ومتفاعله ، ونجد فيها دائما ما هو جديد ، والجدة في عقيدتنا هي كجدة الحياة في تطورها • وبذلك فان باب الحلقات المفتوحة في الاستزادة وتعميق الاجتهادات ضمن المنطلقات العامة لتفسير تاريخنا والظواهر الاخرى يجب ان لا تغلق ، ولكن في الوقت نفسه ، يجب ان يرتكز ذلك الى ضوابط مركزية ، وتكون الحلقات المفتوحة هي لاستيعاب التطور الذي لابد وأن يتناغم مع الماضي لأغراض تفسير جانب مهم من احداثه وظواهره » •

وعندما نقول ان ايديولوجية البعث انقلابية ،فلابد ان نفهم من ذلك ان نظرية البعث علمية تاريخية ورية ، وأن تصوره للواقع العربي هو تصور انقلابي ثوري ، أي تحويل كل مستلزمات التغيير اللازم للواقع العربي ، الى افكار وممارسات ثورية لتغيير الواقع تغييرا جذريا •

فالوحدة مثلا ، في مفهوم البعث ، ليست مجرد جمع وربط شكلي بين اجزاء الوطن العربي ، بل خلق التفكير والنضال المناقضين لحالة التجزئة وما أورثته من ذهنية ومشاعر ومصالح وأوضاع سياسية واقتصادية واجتماعية ، ثم ربط فكرة الوحدة ، عضويا ، بنضال الجماهير العربية من أجل التحرر والاشتراكية •

يعني هذا ، ان تصور البعث للوحدة العربية ،ليس هو التحقيق الآلي •• بل نتيجة انقلاب شامل في المجتمع العربي ••

تحية للحزب في عيد ميلاده الثالث والثلاثين

تحية للرفيق المؤسس ميشيل عفلق

تحية للرفيق المناضل صدام حسين

وتحية الى كل مناضلي الحزب •• في ذكراه المجيدة ••
والى أمام •••

نحو منهج عربي في دراسة القصيدة الجاهلية

د. محمود عبدالله الجادر

لعل من اخطر ما يرد على مناهج دراسة ضروب الفعالية الفكرية التراثية انشداد بعض مقوماتها الاستقرائية الى افتراض قيام النشاط الفكري على اسس مقترحة لا يدعمها الا سحب منطلقات العصر وقيمه الى ميادين التراث دون تمييز منهجي مستوعب لمتغيرات الظرف الفاعل فيه ، وقد لا يقل عن ذلك خطورة ما تقوم عليه دراسات اخرى من مبدا سحب الارضية التاريخية من تحت قدمي النص الموروث واقامة مدلولاته على نتائج ربط عنيف بين مضامينه وبين سطحية الفهم لمكونات ظرفه التاريخي .

وليس ثمة اي شك في ان نتائج الدراسة العلمية تبقى رهنا بمنهج الاستقراء والتحليل والحكم الموظف ، وذلك هو سر تمايز النتائج المتمخضة عن دراسات الظاهرة التراثية الواحدة ، فلا عجب ان يبدو تراثنا الشعري الجاهلي مشدودا الى احكام متباينة حد التناقض احيانا ، ذلك ان دراسة الشعر الجاهلي خضعت لمتغيرات استثنائية لعل اوضحها ما كان من بعد اثر مناهج المستشرقين في منطلقات رواد الدراسة العربية للتراث ، ونحن لا نريد بهذا ان نغض من جهد المستشرقين العلمي ، ولكننا نحاول ان نقول ان الصورة التي يمكن ان تستقر في وعينا لملامح التراث من خلال منظور غير مؤهل لاستشراف مضامينه الاجتماعية والحضارية ستبقى عاجزة عن اقامة الابعاد الحقيقية لخلفية فعاليته الفكرية والابداعية ، فضلا عما قد يشوب الامر كله من تشويه مقصود او غير مقصود .

ولا تخلو حقيقة قيام المحاولات المنهجية المبكرة لدراسة تاريخنا الادبي القديم على ايدي المستشرقين من دلالة ينبغي لنا ان نتلمس بعدها الحقيقي في المحاولات التالية ، فالمعروف ان اقدم من اصدر دراسة استقرائية اخضعت الشعر العربي لاطر التقسيم السياسي (العصور الادبية) هو جوزيف هامر بورجستال في اواسط القرن التاسع عشر ، اما ما صدر بعد ذلك من دراسات حتى اواخر الربع الاول من القرن العشرين فلا يعدو ان يكون ظلالا لمنهج بورجستال ، لانستثني من ذلك دراسة ادورد فنديك المنشورة سنة ١٨٩٢ م بمصر ، ودراسة مصطفى صادق الرافعي المنشورة في سنة ١٩١١ م بمصر ايضا ، ولهذا بدت دراسة الدكتور طه حسين (في الشعر الجاهلي) المنشورة في مصر سنة ١٩٢٦ م فتحا حقيقيا في منهج الدراسة الادبية طرحت امام الدارسين تحدي

البحث عن (منهج) بعض النظر عن (الموقف) ، وبالرغم من النتائج المتسفة التي تمخضت عنها دراسة الدكتور طه حسين فقد كانت ابدانا حاسما بضرورة اخضاع النص التراثي لمنظور علمي متماسك في الاستقراء والعرض والتحليل والحكم ، فضلا عن انها ارست شاخصا متحديا لعقم محاولات الاستعراض التعليمي للتراث ، فكانت باعثا حقيقيا يكمن وراء عشرات الدراسات المنهجية التي ظهرت بعدها سواء في مجال التوسع في مضامينها او في ميدان الرد عليها (١) ، فضلا عن امتدادها بشكل غير مباشر الى دراسات لا تبدو ذات صلة وثيقة بما طرحته من نتائج، وبالرغم من ذلك كله فان ميدان الدراسة الادبية لم يخل من محاولات جادة لرسم معالم جديدة لمنهج دراسة الشعر الجاهلي يبدو من ابرزها محاولة الدكتور النويهي (٢) والدكتور عبداله الطيب المجذوب (٣) ، والدكتور مصطفى ناصف (٤) ، على ان الامر في هذه الدراسات ظل قائما على متابعة الجوانب الادائية الخالصة حتى بدا ان ما قرره بعض رواد الدراسة الادبية من (سذاجة) فكر النص الجاهلي (وعفويته) وانشداده الى واقع يومي معاش حواجز حقيقية لا يكاد باحث يطمئن معها الى جدوى محاولة اكتشاف افق ثقافي او ارضية حضارية يقوم عليها هذا الموروث من نتاج الامة الادبي ، بيد ان انفتاح افق الفكر العربي المعاصر على ميادين علمية جديدة هيأ لهمنافذ محاولةاعادة الكرةعلىمعظم الافتراضات(الجاهزة) من خلال ايمان عميق بضرورة البحث عن تقويم جديد لكل الحقائق التي بدأ تاريخ الامة في ضوئها خاضعا لزوايا نظر قاصرة عن الالمام بجوانبه ، واتجاهات عاجزة عن اكتشاف ملامح الشخصية الانسانية الفاعلة فيه ، ومن هنا بدات تتضح معالم محاولات جديدة في دراسة الشعر الجاهلي كان من وكدها تشخيص الابعاد والمضامين من خلال النظر الى قدرات الامة وطبيعة تكوينها الفكري والنفسي والقومي (٥) .

ان الايمان بعمق الاستعداد الحضاري واصالة جذوره في الحياة العربية قبل الاسلام لا يمثل نزوة انحياز عاطفي قدر ما يمثل تفسيرا طبيعيا لمجرى الحركة الفكرية التي لم تصل الينا الا اطراف مبعثرة من مظاهرها المتجهة في الاساس الى مجابهة تحديات الظرف البيئي ، حيث تشير الحقائق الى انفتاح النشاط الفكري في بعض جوانبه لجهد الاستقصاء والملاحظة في حقول الطب والبيطرة والفلك والنحت والقيافة والفراسة .. الخ (٦) ، وبالرغم من غزارة ما قد نضع اليد عليه من صور هذا النشاط فاننا لا نميل الى محاولة اقامة عملية تشخيص ملامح الفكر الحضاري الجاهلي علىاساس من النظر اليه لاننا نرى في هذا الضرب من الجهد مجرد رد فعل منبثق عن طبيعة التحدي البيئي ، وذلك هو القانون الاساسي ، والخلفية المفترضة للجهد العقلي الصرف في كل زمان ومكان ، ولهذا فاننا نذهب الى التمسك بالقول بان تشخيص فعالية الجهد الحضاري ينبغي ان يقوم على ملاحظة طبائع العلاقات الاجتماعية والقومية والانسانية ، وتشخيص فعالية ابعاد الضوابط والقوانين المتحكمة فيها ، ومدى انشدادها الى صيغ متبلورة تحدد طموحا انسانيا واعيا الى اقامة مجتمع يتركز فيه الجهد الانساني على توفير فرص الحياة الكريمة للفرد وللمجموع من خلال استخدام متطور للخبرة الموروثة والمكتسبة في ميادين توظيف القدرات الانسانية لمواجهة حقائق الحياة وتحدياتها وقوانينها المفروضة .

من هذا الفهم يغدو بوسعنا ان نحدد للجهد الابداعي موقعا متميزا في صور الفرز الحضاري ، على ان ذلك لا ينبغي ان يعني اتخاذ الجهد الابداعي نفسه حجة لتثبيت الارضيةالحضاريةاو سحبها،لانالامريبقى مشدودافينظرنا الى الايمان بقدرة النص الابداعي على تقديم مادة الاستقراء والتحليل الصالحة للعرض على قوانين الجهد الحضاري المفترض للتثبت من مدى انتمائها اليه ولتحديد بعض المعطيات التي تعجز كتب التاريخ البحث عن متابعتها وتشخيصها من خلال منطقها السردي المتزمت ، فالشعر بهذا المفهوم يقف على ناصية طرفين متداخلين يتمثل اولهما في كونه صورة من صور التواصل بين حضارة الامة وبين فعاليتها الفكرية المحددة بالظرف التاريخي ، ويتمثل ثانيهما في كونه شاخصا من شواخص هذه الفعالية التاريخية وفي تميزه منها بقدرته الاستثنائية على نقل ابعاد الطموح والتفاعل الانساني التي تعجز كل النصوص الموروثة الاخرى عن تشخيص اثارها بصورة واضحة ودقيقة (٨) .

وحيث تقرر الدراسات النفسية المعاصرة ان فعالية الشعر الفكرية تتمثل في محاولة الـ (انا) لسحب (الاخرين) نحو موقف الـ (نحن)(٨) يبدو من السذاجة ان نطرح من تصورنا ابعاد المهمة التي كان الشاعر الجاهلي يضطلع بها في مجتمع لا يخضع لقانون مركزي مدون او سلطة ادارية منتظمة ، وبهذا المدلول وحده نستطيع ان نسبر الغور الفكري لمدلول مقولة عمر بن الخطاب (رض) : « كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم اصح منه »(٩) ، فتلك اشارة حاسمة الى ضخامة دور الشاعر الفكري في استقطاب القناعة الجماعية وتشخيص تفاصيلها وبلورتها في اطار الصيغة الناضجة لمعطيات فكر العصر ، وليس معنى هذا كله اننا نحاول ان نسند الى الشاعر ملامح مهمة (تبشيرية) او (وعظية) خالصة ، فذلك توجه قد لا يعيننا على مجرد الايماء اليه ما وصل الينا من نصوص العصر ، ولكننا نزعم ان اوليات الفكر الشعري

ظلت تمتد الى تفاصيل الطموح الذي وجد طريقة الخفي الى قصائد المديح والرثاء فرسم من خلالها ابعاد الشخصية الاجتماعية المثلى ، وحدد متطلبات (العرف) المفترضة في هذه الشخصية ، وذلك منطق ينسحب على قصائد الفخر الشخصي والجماعي التي ظل الشاعر خلالها يقدم صور الاستشراف الواعي لملامح الطموح مستهديا بمقومات الريادة الفكرية للقصيدة المهياة للانتشار في الوعي الاجتماعي في ظل سلطة (العرف) الخارقة(٩) ، وهذا الفهم لطبيعة العمل الفكري في القصيدة الجاهلية سيكون هو وحده الكفيل بتفسير ظاهرة ما تزال الدراسات المعاصرة مختلفة في تحديد بواعثها اشد الاختلاف ، وهي ظاهرة ضعف الشعر في المرحلة المبكرة من عصر صدر الاسلام ، ذلك ان القول بضخامة دور ريادة الشاعر الجاهلي الفكرية هو المنفذ المؤهل للحكم بان ايمان الامة بالرسالة الاسلامية العظيمة التي حددت نصوصها المثبتة وجوه التمايز واللقاء بين دوري الشخصيتين الفردية والجماعية ترك الشاعر عاجزا عن ان يمارس مهمة التحديد (العرفي) المجرد في مجتمع التقى طموحه الحضاري القديم بقانون مدون لا مجال للاجتهاد فيه ، فضلا عن ان حلم الشعر نفسه في خلق المجتمع الانساني المتكامل وجد طريقه الى ارض الواقع الذي بدا الحديث فيهعن (حلم) جديد سابقا لاوانه ومفتقرا الى مسوغاته .

ان الحديث عن المعطيات الفكرية والمضامين الحضارية للقصيدة الجاهلية مرتبط قطعا بالحديث عن المعطيات الفنية التي وسمت بناءها واطارها وتفاصيلها ، فهنا لابد ان نضع اليد على لقاء عميق بين ثقافة الشاعر الفنية وبين المكونات العامة لذوق جمهوره المتلقي من خلال عفوية الترابط الذي لا نستبعد ابدا ان يكون مقترنا بحركة نقدية اضاعت الايام جل معالمها فلم يصل الينا منها غير النزر اليسير ، فالتقاليد التي ظلت تتحكم في النموذج الجاهلي تشير الى استقرار راسخ في مراحل تنامي الحدث الشعري الممتد بين صور الافتتاح وتفاصيل الرحلة ثم معالجة التجربة الموضوعية التي اصطلح الباحثون على تسميتها بمقطع (الغرض الشعري) .

ان الصور التي تطرحها لوحات افتتاح القصيدة الجاهلية من طلل ونسيب وغزل لا تمثل في نظرنا معالجة مباشرة لتجربة انية يخوض الشاعر تفاصيلها الموضوعية، اذ من غير المعقول ان يواجه كل شاعر تجربة رحيل حبيبة تترك طللا يقف عليه في كل تجربة شعرية مصدرة بلوحة طلل ، ومثل هذا يقال في لوحات النسيب والظعن والغزل والا فاننا مطالبون بان نجد تسويغا مقبولا لانتشار هذه اللوحات في دواوين شعراء لا تشير اخبارهم الى معاناة حقيقة لحياة التنقل التي هي علة انبثاق التجارب الموضوعية المفترضة في لوحات الافتتاح ، كزهير بن ابي سلمى الذي قضى حياته كلها مستقرا في بني سحيم وحسان بن ثابت الذي قضى حياته كلها في يثرب باستثناء رحلاته القليلة الى بصرى وجلق، وهكذا لايبقى امامنا الا التمسك بالمدلول الجماعي للوحات الافتتاح حيث يمكن ان يستقيم لنا القول بان الظرف الجماعي الذي اخضع الحياة العامة لضروب دائمة من الاضطراب والنقلة هو المسؤول عن ترسيخ الشعور بالحرمان من الاستقرار الى الوطن والعلاقة الانسانية الدائمة ، وان هذا الشعور تسلل بشكل ما الى عمق احساس الذات حتى غدا جزءا اصيلا من معاناتها وهكذا غدت لوحات الطلل والنسيب والظعن والغزل منافذ مهياة لحديث اسى الذاكرة المنبثق عند اعتاب العمل الابداعي مع غض النظر عن خصوصية تجربة الشاعر او المتلقي وتميزها في التفاصيل (١٠) ، ونحن اذ نقرر ذلك نستطيع ان نؤول الى نصوص لا تفتقر الى صراحة تشخيص الاحساس القاتل بمأساة الغربة الابدية، كالذي يطالعنا في تصوير المثقب العبدي لناقته :

اذا ما قمت ارحلها بليل
تاوه آهة الرجل الحزين

تقول وقد درات لها وضيني
اهذا دينه ابدا وديني ؟

اكل الدهر حل وارتحال
اما يبقي علي ولا يقيني (١١) ؟

وحيث تبرز الناقة شاخصا في نموذج المثقب تنفتح آفاق بعض قصائد لبيد بن ربيعة العامري لحديث صريح عن لوعة اسى مفارقة الارض التي ظلت تتمثل في حياة الشاعر وقومه من بني عامر تجربة قاسية الاثر ، وذلك هو المدار النفسي لقوله :

لمن طلل تضمنه اثال
فسرحه فالمرانة فالخيال

فنبع فالنبيع فذو سدير
لآرام النعاج به سخال

ذكرت به الفوارس والندامى
فدمع العين سح وانهمال

كاني في ندي بني اقيش
اذا ما جئت ناديهم تهال

تكاثـــر قـــرزل والجـــون فيهـــا
وتحجـــل والنعامـــة والخبـــال
بقايـــا مـــن تـــراث مقدمـــات
ومـــا جمـــع المرابيـــع الثقـــال (١٢)

ويطول بعد ذلك امر استقصاء النماذج التي تفصح لوحات افتتاحها عن عمق معاناة الغربة في تجربة الشاعر النفسية (١٣) ، وذلك ما ينبغي لنا معه ان نعيد النظر في تفاصيل الدراسات التقليدية التي منحت الافتتاح بعد المباشرة الموضوعية المحدودة حتى بدا الشاعر الجاهلي متهالكا في عالم المرأة التي لم تكن الا عنصر اذكاء لمشاعر الحنين الى الاستقرار ، وذلك في رأينا هو السر في تشتت رموزها وتعددها في ديوان الشاعر الواحد ، وفي القصيدة الواحدة ، وفي البيت الواحد احيانا .

ومثل هذا يقال في لوحة الرحلة التي تبدو في المفهوم التقليدي مجرد مباشرة لحديث سفر لا غاية له ، فان كان ثمة غاية فهي الرحيل الى ممدوح يغدو التهويل في تصوير متاعب السفر اليه منفذا الى وفرة عطائه ، ولا يخفى ما في هذا المذهب من حرفية المتابعة لمذهب ابن قتيبة الذي حاول ان يستقرىء واقع القصيدة الجاهلية فوضع قصيدة المديح العباسية نصب عينيه ثم اطلق الاحكام (١٤) ، ان هذا المنطق في تفسير لوحة الرحلة سيبقى مسؤولا عن تقديم تسويغ مقنع لانتشارها في قصائد الفخر والرثاء والهجاء الجاهلية ، فضلا انه سيظل عاجزا عن تفسير تفاوت الجهد الفني في استقصاء صور الناقة او الفرس فيها ، وتمايز وجوه انفتاحها لقصة ثور الوحش او حمار الوحش او النعامة ، واختلاف تفاصيل القصص ، وتفاوت طبيعة بنائها في قصائد الشاعر الواحد وقصائد الغرض الواحد ، ولهذا كله تبدو الدراسات المعاصرة بحاجة الى اعادة نظر في البواعث والتفاصيل والاطر المطروحة من خلال استيعاب عميق للارضية الفكرية والثقافية ، والمام بالحوافز الفنية الكامنة وراء الصيغ الابداعية المتداولة ، فلكي تتحدد الملامح المنهجية لهذا التوجه في وعينا المعاصر يبدو ان علينا الا نقيم الاحكام كلها على اساس من استقراء اثر الظرف البيئي وحده ، فثمة تراث ديني وميثولوجي وثقافي لانجد مسوغا مقبولا لحجزه عن وعي الشاعر في لحظات الالهام الابداعي ، اما انشداد اللوحة الى الناقة او الفرس فموكول الى الظرف البيئي وحده ، ولكن الرحلة نفسها قد تتمثل في الرغبة الدفينة في انتزاع النفس من حديث الذكريات اليائس الى رحلة بطولية تبرز فيها الذات من خلال انتزاع وجودها المادي لمواجهة صراع متفرد باسطوريته الخارقة ، وتلك سمة قد تلمح ما يماثلها في رحلات شعراء اليونان او ابطال ملاحمهم الى جبل الاولمب لارتياد عالم الالهة الاسطوري ، فان صحت الموازنة كان لنا ان نكل الامر الى الرغبة الفطرية في الانفلات من عالم الواقع الى عالم احلام يقظة يتخذ امتداده المتميز في العمل الفني ، وبهذا التفسير وحده نستطيع ان نعلل انشداد بعض النماذج الجاهلية لاسيما بعض نماذج الصعاليك الى تصوير عالم السعالي والجن وعلاقات الشاعر ببعض كائناته الاسطورية .

ولا نريد ان نزعم بعد ذلك كله ان لوحة الرحلة ذات مدلول واحد في الدواوين الجاهلية كلها ، وانما نحاول ان نبحث عن مفاتيح منطقية لتعليل امتدادها الى تجارب شعرية لا حصر لها من الموروث ، وذلك ما قد يعيننا على ملاحظة طبيعة تعامل الشاعر الجاهلي مع ناقته التي تغدو (وسيلة) من وسائل مواجهته لمواقف الصراع او الانتقال الى حلم اليقظة الموعود ، ومنفذا فنيا لمعالجة التجربة الشعرية في مقطع الغرض الذي يليها على وجه العادة ؛ ولان واقع البيئة الصحراوية ظل يفترض في بطولة الناقة توفر سمات الضخامة والشدة والصلابة والسرعة كان من الطبيعي ان تتردد صفات باعيانها في عشرات الدواوين الجاهلية (١٥) ، وان يكون ترددها اشارة دقيقة الى اوليات افتراض رغبة خفية في تشخيص ابعاد مشاركة الناقة البطولية ، على ان للمشاركة بعدا اخر قد ينتهي الى صور من الالفة تكاد المعالجة الفنية لها تضفي على صورة الناقة ايحاء خفيا بالاقتراب من عالم المرأة السحري وانفتاحها عليه بشكل عفوي ، وذلك هو التفسير المنطقي لمثل وصف كعب بن زهير لعيني ناقته بقوله :

وتديـــر للخـــرق البعيـــد نياطـــه
بعـــد الكـــلال وبعد نـــوم الســـاري
عينـــا كمرآة الصنـــاع تديرهـــا
بانامـــل الكفـــين كـــل مـــدار
لجمـــال محجرها وتعلـــم ما الذي
تبـــدي لنظـــرة زوجهـــا وتواري(١٦)

وحيث تنفتح تقاليد القصيدة الجاهلية لاحتضان قصص وحش الصحراء تلتقي آثار المشاهدة اليومية باثار الخلفية الحضارية والدينية التي كانت هذه الحيوانات تجد طريقها الى طقوسها القديمة بوجه او باخر ، وبالرغم من اننا لا نمتلك تفسيرا جاهزا لكل الصيغ المطروحة في هذا المقطع من القصيدة الجاهلية فان ذلك لا يمنع من استقصاء مضامين القصص وتفاصيلها تمهيدا لمحاولة ربطها بمناخ التجربة الشعرية المطروحة في

القصيدة نفسها ، حيث تتوفر مؤشرات اولية الى ان انفتاح لوحة الرحلة لقصة حمار الوحش تقدم سياقا موحيا بمعالجة معاناة شعرية ذات طابع جماعي ، وذلك على النقيض من مدلولات قصة ثور الوحش التي تفتح آفاق معالجة متسمة بالطابع الفردي ، ومثل هذا يقال في قصة النعامة المشبعة بطابع الرقة الانسانية ، وتلك معطيات لا نزعم ان لها منطق القانون الصارم في التطبيق ، وان كنا نذهب الى انها كانت قائمة بشكل ما في وعي الشاعر الجاهلي خلال ممارسته لعملية الابداع الشعري.

وحيث يمضي الاستقراء الى عمق القصيدة الجاهلية المنفتح لحديث التجربة الموضوعية (الغرض الشعري) تبدو المفاهيم المطروحة في الدراسات التقليدية اعجز عن الالمام بالمضامين الفكرية والحضارية الممتزجة في تفاصيلها الذاتية ، وذلك لانشداد هذه الدراسات الى استجلاء الجانب الذاتي والموضوعي دون سواه من اية تجربة شعرية ، ومع غض النظر عن مناقشة هذا الضرب من التوجه في تقويم العمل الابداعي الجاهلي يلوح لنا ان ثمة نقصا واضحا حتى في استقراء الجانب الذاتي نفسه ، والا فان البحث عن معطيات الذات في نتاجها الفني كفيل بوضع اليد على ملامح الخلفية الثقافية وابعاد الطموح المستشرف لافاق المستقبل في قرارتها ، ومن هنا يبدو ان علينا ان نعيد النظر في صيغ القيم المطروحة في قصائد المديح والرثاء والفخر والهجاء للاحاطة بابعاد الشخصية الفردية والاجتماعية التي ظل وعي الشاعر مشدودا الى محاولة تحديدها ، ليرسم آفاق الغد الذي ينبغي للواقع ان يعبر اليه ، وتلك هي المهمة الفكرية التي لا نريد ان نغلو فنزعم انها كانت محور العمل الشعري ، وان كنا نذهب الى انها كانت مادة اساسية فيه ، وذلك ما يفسر لنا علة اتجاه عامة قصائد المديح والرثاء والفخر الى رسم الشخصية الايجابية من خلال سمات الكرم والشجاعة والنجدة والقول الفصل وحماية الجار والحرص على وحدة القبيلة (نواة الانتماء القومي) ، فمن مجمل هذه السمات كانت الارضية (العرفية) للانتماء الاجتماعي السليم ، ومن هنا وجد قدامة بن جعفر مسوغات ما قرره من ان المديح العربي ظل يتجه الى تشخيص اربع سمات رئيسة هي : **العقل والعدل والعفة والشجاعة** (١٧) ، مستشهدا بلامية زهير بن ابي سلمى في مديح حصن بن حذيفة التي مطلعها :

صحا القلب عن سلمى واقصر باطله
وعري افراس الصبا ورواحله (١٨)

ان الذي منح القصيدة الجاهلية قدرتها على التأثير الحاسم في الفكر الاجتماعي انها ظلت تمثل سلطة (العرف) القادر على استقطاب الرغبة الرهبة في ظرف غياب سلطة تنفيذية مركزية تستند الى قانون مثبت او سنة مدونة ، وهكذا كان (حسن الثناء) رائدا اجتماعيا حاسما يشخصه لنا قول السموأل بن عادياء :

اذا المرء لم يدنس من اللؤم عرضه
فكل رداء يرتديه جميل
وان هو لم يحمل على النفس ضيمها
فليس الى حسن الثناء سبيل (١٩)

اما التفاصيل فحسبها ان تتراوح بعد ذلك بين التحديد الموضوعي المباشر وبين الطرح الفكري الموحي بالمزايا الخلقية والنفسية ، والنمط الاخير مما يشيع في مقاطع الحكمة بوجه خاص ، على اننا قد نظفر بالنمطين مجتمعين في نماذج نادرة لعل اوضحها وصايا الشعراء لابنائهم حيث يتخذ الطرح صيغة التدفق والتداعي التجريدي ، كالذي يطالعنا في وصية عبد قيس بن خفاف لابنه جبيل :

اجبيل ان اباك كارب يومه
فاذا دعيت الى العظائم فاعجل
اوصيك ايصاء امرىء لك ناصح
طبن بريب الدهر غير مغفل
الضيف اكرمه فان مبيته
حق ولاتك لعنة للنزل
واعلم بان الضيف مخبر اهله
بمبيت ليلته وان لم يسأل

وصل المواصل ما صفا لك وده
واحذر حبال الخائن المتبدل
واترك محل السوء لا تحلل به
واذا نبا بك منزل فتحول
واذا هممت بامر شر فاتئد
واذا هممت بامر خير فافعل
واستان حلمك في امورك كلها
واذا عزمت على الهوى فتوكل
واذا تشاجر في فؤادك مرة
امران فاعمد للاعف الاجمل (٢٠)

فالمدار هنا لا يقوم على استقراء تجربة يومية وانما يرتبط ارتباطا وثيقا بخلفية الطموح الى تحديد ملامح الشخصية الانسانية الايجابية ، والمهمة نفسها موكولة

الى جميع الانماط الشعرية ، لا نستثني من ذلك قصائد الهجاء التي تتخذ المعالجة الفنية فيها صيغة انتزاع السمات نفسها من شخصية المهجو ، ولعل ادراك الحطيئة خفايا هذه الصيغة هو الذي منحه بعض مقومات قدرته المتميزة في مسلكه الهجائي البارع ، فهو اذ يطرح ملامح شخصية المهجو ينشغل بتصوير ادق الخلجات المناقضة لمسلك الانفتاح للمثل الاجتماعية العليا كالذي يطالعنا في قوله النادر في تصوير سمة البخل :

تشاغل لما جئت في وجه حاجتي
واطرق حتى قلت قد مات او عسى

واجمعت ان انعاه حين رايته
يفوق فواق الموت حتى تنفسا

فقلت له لا بأس لست بعائد
فافرغ تعلوه السمادير ملبسا(٢١)

والامر كله قائم بعد ذلك على تمثل الصيغ العرفية القادرة على استقطاب قناعة المجتمع ، وارضاء طموحه الانساني والحضاري .

ولعل تجربة زهير بن ابي سلمى المتميزة التي وقف فيها عند حادثة انهاء هرم بن سنان والحارث بن عوف لاثار حرب داحس والغبراء ليمدحهما تمثل نموذجا متميزا من نماذج امتداد المعاناة المباشرة الى المدلولات الانسانية العامة ، فذلك هو جسر التواصل بين صيغة المديح المفترضة وصيغة التأمل المستفيض لبشاعة الحرب بين ابناء العم في قوله :

وما الحرب الا ما علمتم وذقتم
وما هو عنها بالحديث المرجم

متى تبعثوها تبعثوها ذميمة
وتضر اذا ضريتموها فتضرم

فتعرككم عرك الرحى بثفالها
وتلقح كشافا ثم تنتج فتتئم

فتنتج لكم غلمان أشأم كلهم
كاحمر عاد ثم ترضع فتفطم (٢٢)

ولا ينتهي تأمل زهير الا عند اعتاب صور متدفقة من الحكمة يقدم فيها خلاصة تجارب متراكمة قد يلوح على تسلسلها من التشتت ما يشفع للقول المتعجل بضياع بعض ابياتها وان ظل تأمل طبيعتها يعين على القول بان انتماء بواعثها الى صور متفرقة من تجارب الشاعر نفسه هو المسؤول عن سقوط عنصر التسلسل المنطقي فيها ، وذلك هو الخيط الخفي الذي يجمع مجمل قوله .

سئمت تكاليف الحياة ومن يعيش
ثمانين حولا لا ابا لك يسأم

رايت المنايا خبط عشواء من تصب
تمته ومن تخطىء يعمر فيهرم

واعلم ما في اليوم والامس قبله
ولكنني عن علم ما في غد عم

ومن لا يصانع في امور كثيرة
يضرس بانياب ويوطأ بمنسم

ومن يك ذا فضل فيبخل بفضله
على قومه يستغن عنه ويذمم

ومن يجعل المعروف من دون عرضه
يفره ومن لا يتق الشتم يشتم

ومن لا يذد عن حوضه بسلاحه
يهدم ومن لا يظلم الناس يظلم

ومن هاب اسباب المنايا ينلنه
ولو رام اسباب السماء بسلم

ومن يعص اطراف الزجاج فانه
يطيع العوالي ركبت كل لهذم

ومن يوف لا يذمم ومن يفض قلبه
الى مطمئن البر لا يتجمجم

ومن يغترب يحسب عدوا صديقه
ومن لا يكرم نفسه لا يكرم

ومهما تكن عند امرىء من خليقة
وان خالها تخفى على الناس تعلم

ومن لا يزل يستحمل الناس نفسه
ولم يغنها يوما من الناس يسأم(٢٣)

ان الاستقراء الجاد لمقاطع الحكمة في القصيدة الجاهلية سيظل كفيلا بترسيخ القناعة بان الجهد الفكري فيها لم يكن ليقوم على مجرد الرغبة في ممارسة التنظير

قدر قيامه على الانشداد الى تجربة موضوعيه تنفتح لافاق تامل واع لمضامينها ثم تنتهي الى الصيغة النهائية المطروحة في العمل الابداعي .

ويبقى بعد ذلك ان يقال ان المنهج المؤهل لفهم

القصيدة الجاهلية رهن باستلهام خصوصية الظرف الذي انبثقت عنه ، واستقصاء الارضية الفكرية والثقافية التي ظلت ترفد الاعمال الابداعية ببعض مقوماتها ، فضلا عن دراسة آفاق الطموح التي ظل العمل الابداعي مشدودا اليها ، فمن خلال هذه المنافذ وحدها نستطيع ان نطل على عالم فسيح يحدد ابعاد هذه الانماط الخالدة من الاعمال الابداعية الملهمة في تراثنا الفكري الاصيل .

الهوامش والمصادر :

(١) من الدراسات التي يمكن الاشارة اليها هنا: الشهاب الراصد ـ لمحمد لطفي جمعه ١٩٢٦ م ، وزهير بن ابي سلمى شاعر السلم في الجاهلية ـ للدكتور عبدالحميد سند الجندي ١٩٤٥م ، والفن ومذاهبه في الشعر العربي ـ للدكتور شوقي ضيف ١٩٤٣ م ، والشعر الجاهلي مراحله واتجاهاته الفنية ـ للدكتور سيد حنفي حسنين ١٩٧١ م . فضلا عن عشرات البحوث الصغيرة التي يمكن ان نعدها مع الكتب التي ذكرناها شواهد على عمق اثر منهج الدكتور طه حسين في البنية التفصيلية للدراسة الاستقرائية للتراث .

(٢) كتابه : الشعر الجاهلي ـ منهج في دراسته وتقويمه ، مصر (د . ت) .

(٣) كتابه : المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها، مصر ١٩٧٠ م .

(٤) كتابه : قراءة ثانية لشعرنا القديم ، بيروت (د . ت) .

(٥) مما يمكن ان يشار اليه هنا دراسة الدكتور نوري القيسي الموسومة بـ « حول كتابة تاريخ الادب العربي » والمنشورة في مجلة كلية الاداب ، ع ٢٧ لسنة ١٩٧٩ م ، ودراسته الموسومة بـ « حول كتابة التاريخ » المنشورة في مجلة المورد صيف ١٩٧٩ م ، وكتاب الدكتور عادل البياتي الموسوم بـ « كتاب ايام العرب » المنشور في بغداد ١٩٧٦ م .

(٦) انظر الفصول المفردة لبحث هذه الضروب من النشاط العقلي عند عرب الجاهلية في بلوغ الارب للالوسي ، بغداد ١٩٢٩م ، وحضارة العرب ، للدكتور جوستاف لوبون ، بيروت ، واصالة الحضارة العربية للدكتور ناجي معروف ، بغداد (د . ت) .

(٧) من الدراسات التي بذلت محاولة جادة لتثبيت هذا المفهوم في الدراسة التراثية مقالة الدكتور عبدالجبار المطلبي الموسومة بـ « قصة ثور الوحش » المنشورة في مجلة كلية الاداب ع١٢ سنة ١٩٦٩ م ودراسة الاستاذ عبدالقادر حسن امين الموسومة بـ « شعر الطرد عند العرب » المنشورة في النجف ١٩٧٢ ، ودراسة الدكتور عادل البياتي الموسومة بـ « المنابع الثقافية الاولى للشعر الجاهلي » المنشورة في مجلة الكتاب ببغداد ١٩٧٥ م .

(٨) انظر الاسس النفسية للابداع الفني ، للدكتور مصطفى سويف، مصر ١٩٦٩ م ، ص ٥٤ .

(٩) تناول غرونباوم في كتابه : حضارة الاسلام ، مصر ١٩٥٦م ص ٢٢٩ مسالة قدرة الشاعر على المزج بين المقومات الذاتية والمقومات الاجتماعية ولكنه لم يتناول معطيات الاداء الحضاري في هذه المهمة الفكرية الدقيقة .

(١٠) انظر بحثي الموسوم بـ « قراءة معاصرة في مقدمة القصيدة الجاهلية » المنشورة في مجلة الاقلام ع١٢ لسنة ١٩٧٩ م .

(١١) ديوانه تحقيق حسن كامل الصيرفي ، مصر ١٩٧٠ م ص ١٩٤ ، والوضين : بطان عريض منسوج من سيور او شعر . والوضين لهودج الناقة كالحزام لسرج الفرس .

(١٢) ديوانه طبعة دار صادر بيروت ١٩٦٦ م ص ١٢٣ ، واثال وسرحه والرانة والخيال ونبع والنبيع وذو سدير : مواضع ، ارام النماذج :اناث البقر ، سخال: اولاد الشاء والبقر ،بنو اقيش: حي من العرب وقيل حي من الجن ، قرزل والجون وتحجل والنعامة والخبال : اعلام لخيول مشهورة لبني عامر ، خيول مقدمات ، المرابيع : جمع مرباع وهو الشيخ او الرئيس او السيد الذي له ربع الغنائم .

(١٣) انظر نماذج اخرى في ديوان عبيد بن الابرص تحقيق الدكتور حسين نصار ، مصر ١٩٥٧ م ص ٨ ، ٢١ ، ٢٤ ، ١٠٥ ، ١١٢ .

(١٤) انظر رأيه في الشعر والشعراء تحقيق احمد محمد شاكر ، مصر ١٩٦٧ م ، ج١ ص ٧٤ ــ ٧٥ .

(١٥) جمعت عددا من هذه السمات واشرت الى مواضع ورودها في دواوين اربعة وخمسين شاعرا جاهليا في كتابي : شعر اوس بن حجر ورواته الجاهليين ، بغداد ١٩٧٩ م ، ص ٣٢٧ ــ ٣٢٩ .

(١٦) ديوانه ، طبعة دار الكتب ص ٤٠ ، الخرق : الارض المترامية الاطراف ، الصناع : الماهرة

(١٧) نقد الشعر ، تحقيق محمد عيسى منون ، مصر ١٩٣٤ م ص٢٠ .

(١٨) ديوانه ، طبعة دار الكتب ، ص١٢٤ .

(١٩) ديوانه ، جمع عيسى سابا ، بيروت ١٩٦٤ م ص ٩٠ .

(٢٠) المفضليات ، تحقيق احمد محمد شاكر وعبدالسلام هرون ، مصر ١٩٦٤ م ، ص ٣٨٤ ، كارب : قرب ، طبن : خبير ، بنا : ابتعد

(٢١) ديوانه ، تحقيق نعمان امين طه ، مصر ١٩٥٨ م ، ص٣٨٢ .

(٢٢) ديوانه ١٨ ، الرجم : المظنون ، تفر : تتعود على الضراوة ، الثقال : جلدة تحت الرحى يقع الدقيق عليها .

(٢٣) ديوان ٢٩ ــ ٣٢ ، يفره : يجعله وافرا ، الزجاج : الزج الجانب الذي لا يطعن به من الرمح يتجمجم : يضطرب .

دعــــوة

« الى الادباء والمثقفين العرب »
ستصدر قريبا ، عن دار الجاحظ ـ وزارة الثقافة والاعلام
« مجلة الثقافة الاجنبية »

وهي مجلة فصلية تهتم بآداب العالم ، وتسعى للتعريف بكل ما هو جميل ، وتقدمي ، من الآداب الاجنبية ، وما يحفل منها بقيم الجمال ، والحق ، والانفتاح على الحياة ، ونشر ما من شأنه اغناء الحياة الادبية والثقافية في الوطن العربي وتنشيطها .

وستفسح المجلة حيزا واضحا لآداب العالم الثالث لما لهذه الآداب من خصوصية قومية ووطنية ولما فيها من تسجيل للحظات التحول في حياتها ، أفرادا ومجتمعات كما ان المجلة تعمل على تقديم مشاهد حية للمناخات الادبيـــة في العواصم الثقافية المهمة في العالم عن طريق مراسليها في الخارج .

ان المجلة تدعو المثقفين والادباء العرب الى المساهمة معها مساهمة جادة ودائمة معبرين عن ذلك بما سيصل المجلة من ترجمات لما يجدونه مؤثرا وغنيا من آداب العـــالم ..





— 1 —

تنطلق هذه الملاحظات من افتراض شديد البساطة: يذهب الى ان وراء كل عمل ادبي ، ايا كان هذا العمل ، تكمن رغبة في البوح ، رغبة في قول شيء ما . اي ان كل منجز ادبي لا يمكن ان ينهض على فراغ ، لا يمكن ان يوجد دون ان تحتشد ، من اجل ايجاده ، مجموعة من الدوافع ، والاهواء ، والنزعات ، والكوامن . ورغم ان هذه الدوافع تمارس ضغوطها الداخلية ، ورغم انها تفلح في دفع هذا الكاتب او ذاك ، لكتابة هذه القصيدة او تلك ، الا انها قد تظل منغمرة ، مستترة ، غائمة ، في الاعماق ، على نحو ما ، وعصية على التحديد بشكل واضح .

— 2 —

وكما ان العمل الادبي ، والشعري منه بوجه خاص ، يرتبط بتلك الرغبة في البوح فانه يرتبط ، كذلك ، بالفعل او الرغبة في اتيانه . ان القصيدة ، ولندخل دائرة التحديد ، فعل من نوع خاص ، فعل يعبر عن ذاته داخل اللغة ، وينشر ضوءه الروحي عبر ممراتها . ورغم ان القصيدة ، باعتبارها فعلا لغويا ، تمارس حضورها النفسي والفكري عبر مساحة لغوية معلومة ، فانها تختزن طاقة محرضة . طاقة تحرض على الفعل ، وتغري به . طاقة تشير الى الفعل ، او ، في احيان كثيرة ، توحي به ايحاء على درجة عالية من التركيز والاصرار والشفافية .

ان القصيدة ، بهذا المعنى ، تتصل بطاقة الفعل اتصالا محكما ، فهي نتيجة ، مباشرة او متخفية ، لفعل ما . فعل لم يستطع ، لهذا السبب او ذاك ، الاسفار عن نفسه ، او التعبير عنها تعبيرا ماديا مألوفا . انها الفعل نفسه وقد تراكم واشتد واحتدم واصطخب حتى استحال الى هذه البنية اللغوية والنفسية والفكرية التي استطاعت ان تنبثق هكذا : قوية ، ساخنة ، مليئة .

□ علي جعفر العلاق

— 3 —

والفعل الذي يدفع الى انجاز الاثر الشعري ، او الذي يقترح ذلك الاثر بديلا عنه ، قد يكون فعلا ضامرا، محدودا . اي انه فعل ذو تخوم قريبة ، تفتقد العمق ، والامتلاء بالدلالات والمغزى البعيد التأثير . بعبارة اخرى قد يكون فعلا عاديا يندرج ضمن عشرات الافعال ، والانشطة الجسدية او الذهنية التي تحدث كل يوم غير ان تأثيرها يظل ضئيلا ، فاترا ، مألوفا . والقصيدة ، التي تكتب وفق هذا الباعث ، تظل ، هي الاخرى ، قصيدة ذات تأثير قريب ، قصيدة ملساء ، مجوفة ،رغم انها قد تكون على شيء من نظافة اللغة ، او على شيء من اللطائف ، او المباهج المؤقتة .

وقد يكون الباعث على انجاز القصيدة باعثا ابعد من هذا . قد يكون الباعث ممتدا حتى اعمق نقطة في النفس او الضمير ، مما يجعل الاثر الشعري المنجز اثرا ذا دلالات تتفجر ، وتتشظى ، في اتجاهات عديدة وتنتهي الى مديات ابعد . ان الباعث عندما يكون مكتنزا بروح الثورة ووهجها الضاج والخاطف يستطيع حشد القوى الداخلية للانسان، وتجميع مقدرة الانجاز الراقي فيه بشكل استثنائي . انه يستدعي كل الرغبات الحية الخلاقة ، وكل الابداعات الصافية ، والشهوات المبدعة ، ويقظة الحس ، والانشداد بالمضيء ، والخير ، والقصي .

وغني عن القول ان هذا الاحتشاد احتشاد مشروط بالايمان بالموضوع والتقمص التام له . عندما يكون الشاعر مسكونا بالثورة ، باعتبارها فعلا انسانيا مغيرا ونظيفا ، فانه يحول هذا الايمان بالثورة ، الى ايمان شديد اللصوق به ، ايمان يشتبك ويتداخل مع ادق خلجاته ، وهواجسه ، ويلتحم باكثر احلامه فردية ، وعدالة ، واكثر مشاريعه صفاء وانسانية . انه يحول الايمان بالثورة الى مستوى شديد الخصوصية ، شديد التعلق بمصيره وصبواته .

— 4 —

ان ارتباط الشاعر ، ارتباطا داخليا ، بالفعل الثوري يملي عليه ، من الداخل ايضا ، جملة من المسؤوليات الابداعية المتقدمة التي تجعل من انجازاته الشعرية اسهاما في الانجاز الثوري ذاته . تجعل منها مشاركة عميقة واعية فيه ، لا مجرد غناء يتناهى الينا من سياج ، او تل او شرفة بعيدة .

وبما ان الثورة عملية مركبة ، ومتعددة الجوانب ، ومحاطة بالعديد من الكمائن ، فانها تستدعي اكثر من سلاح واكثر من ضوء ، وربما كان الشعر ، والابداع ، عموما ، اكثر الاضواء والاسلحة تأثيرا في وجدان الناس . ان للشعر ، هنا ، دورا لا يمكن التقليل منه ، اذ في استطاعة القصيدة المحكمة ، الصادقة ، المشعة ، الذكية ان تفض المغاليق ، وتكشف غطاء العادة والرتابة والاستسلام للتخلف ، عن النبع الصافي في النفس . في استطاعة القصيدة ان تسهم ، مع اسلحة الثورة الاخرى، في تحطيم الكثير مما علق في ذهن الفرد من احساس بالقبح ، والمهانة ، والسكون ، وان تشبع في الانسان الرغبة الى ما هو جميل ، وحيوي ، وعادل .

ان الثوره تصطدم ، اول ما تصطدم ، بكل البنى المتخلفة والمعادية ، فتبادر الى نسفها من الجذر ، لانها بنى تمثل النظام المنهار بكل قيمه ، ورؤاه ، وتصوراته ، ومؤسساته الخاملة. وحين تفعل الثورة ذلك فانها لاتفعل ذلك وحدها ، اذ على الشاعر ، ككل مبدع اخر ، ان يأخذ مداه اللائق في هذه العملية . انه يواجه نسقا من الذوق المتخلف ، يواجه منظومة واسعة من الوعي الزائف، والحساسية غير اليقظة والتي يعوزها الكثير من الشحذ، والفتوة ، والتوتر المرهف .

وكما ان الثوري يواجه حصته من تركة النظام المنهار ، بشجاعة وابداع كاملين ، على الشاعر ا ن يمارس تأثيره في عمق البنية الذوقية الراكدة ، في تنبيه ملكة التلذذ من غيبوبتها ، في اشاعة الرهافة على مستويات عديدة : اللغة ، الحياة ، الايمان بالمستقبل .

انا لقصيدة ، من هذه الزاوية ، تستطيع ان تفعل الكثير ، كما تستطيع ان تقترح الكثير ، وان توحي بالعديد من الافعال الممكنة . وبذلك تؤدي ، ضمن قوانينها الداخلية وخصوصيتها ، مهمة ثورية على درجة عالية

من الخطورة . وكما ينسف الفعل الثوري شجرة النظام المتخلف ، سياسيا واقتصاديا ، فان الفعل الشعري يسهم ، بشكل فعال ، في نظافة الهواء ، والارض ، والماء المحيط بمكان تلك الشجرة ، في الحد من سموم تلك الاوراق ، وانتزاعها من ذاكرة الناس واحلامهم ، وايقاظ شهواتهم النبيلة الى الخضرة ، والفتنة ، والشغف بالحياة . بعبارة اخرى الاسهام في وضع البديل الارقى ، والاذكى والاشد اتقادا وثورية للذوق الخامل ، وعديم الفاعلية .

ـ 5 ـ

ورغم ان نقاط الالتقاء هذه ، بين الفعل الثوري والفعل الشعري تزيد من تلاحم تأثيرها في مواجهة الحاضر ، والراهن ، وتعمق من مجراهما الذي يحفرانه سوية في الواقع الجديد ، فان ساحة تأثيرهما لا تقتصر على اللحظة الحاضرة ، انهما لا يواجهان الحاضر وحده ، رغم قساوة هذه المواجهة المادية والنفسية والذوقية ، بل يواجهان الماضي والحاضر معا . يواجهان السبب والنتيجة ، المقدمة ونهايتها المحتومة ، اذ ان الحاضر الذي تواجهه الثورة ، ليس كتلة معلقة دونما زمان او مكان . ليس فراغا مفتوحا على فراغ اخر لا نهاية له . ان الحاضر الذي تواجهه الثورة ، هو واقع صنعته عناصر عديدة ، صنعته كتلة من الزمن والمكان والاهواء التي لم تعد تلائم طاقةالثورة وجموحها العاصف، لذلك فالثورة تتوجه ، وهي تنسف الحاضر المتردي ، الى الماضي لتصفي حسابها معه . تتوجه الى الماضي لا لترفضه جملة بل لتقف منه موقفا نقديا ، حضاريا ، لتفرز منه الشوائب ، والمعوقات النفسية ، والامراض ، والاحساس بالنقص ، ولتزيل الغبار عما هو عامر بالقيم الحية : من شفافية ، وشغف بالجمال ، وتوق الى البطولة ، والمغامرة ، والعدل ، والفرادة .

اما الشعر فله ، مثلما للثورة تماما ، هذا الدور ازاء الماضي . انه لا يكتفي بممارسة تأثيره في اطار اللحظة . اطار الزمن العابر . لا يكتفي بمواجهة الذوق السائد ، ذوق المرحلة الماثلة .بل عليه ان يؤدي مهمته الاخرى، المهمةالتي لاتقل خطورةعن مهمته ازاء الحاضر. ان المهمة التي اعني هيدوره ازاء ماضيه، ازاء ذلكالنهر الطويل ، الممتد ، المترامي النهاية من متراكم القول الشعري بغثه وسمينه كما يقال .

ان على الشعر في كل مرحلة ان يحدد موقفا ، لا ازاء الحاضر وحده بل ازاء جانبه الخفي ، جانبه الاولي : الماضي .

ـ 6 ـ

كيف يستطيع الشعر باعتباره مفهوما ، ان يؤدي هذا الدور الخطير والاساسي ؟ وكيف تستطيع القصيدة، باعتبارها تجسيدا ماديا للمفهوم ، ان تمارس فعلها في هذا الاتجاه الحيوي ؟

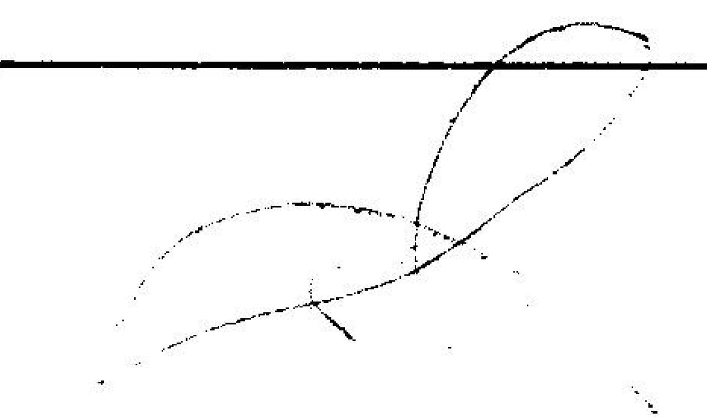
من الطبيعي ان يكون الشعر ، باعتباره مفهوما ، عرضة للتغيير والزحزحة عن مواقفه التي وقف عليها ، بين فترة واخرى . ونتيجة لذلك فان القصيدة ، باعتبارها تشكيلا حسيا لذلك المفهوم ، تتعرض الى الخضخضة هي الاخرى بدرجات تتفاوت ، في العنف او الليونة ، حسب ما يتوفر لمفهوم الشعر ذاته من هاتين الصفتين : الليونة او العنف .

ان الشاعر ، لهذا السبب ، يستطيع ممارسة فعله ازاء الماضي على مستويين . يستطيع التأثير عبر قناتين شديدتي التأثير : الشعر والقصيدة . رغم انهما تختلفان في الطبيعة .

حين يقف الشاعر وقفة جديدة ازاء الشعر ، حين يقاتل ، بادواته الذكية والمثقفة والواعية ، من اجل مفهوم جديد ، فانه لا يقوم بتشكيل هذا المفهوم من العدم. بل يعيد النظر بالاركان الاساسية للمفهوم الماثل ، ذلك المفهوم الذي صنعته ، وشاركت في تثبيته ، الاف الذهنيات والاخيلة والملكات والشطحات ، والافكار . وهو ، اي الشاعر، حينيجدد هذا المفهوم فانما يعبر عن ضرورة عصرية ، ويفصح عن رغبة جماعية ، وينسجم ، بالتالي ، مع الجهد الهائل الذي تقوم به الثورة ، حين تجدد المفاهيم الاجتماعية والسياسية والفكرية او تستبدلها او تزيدها وضوحا وقوة .

ان هذا التأثير الذي يمارسه الشاعر ازاء مفهوم الشعر في مرحلة ما ليس تأثيرا في الحاضر ، وان كان يتضمن هذه الدلالة ، بل تأثير في الماضي ايضا . انه موقف ازاء الماضي اذ ان هذا المفهوم ، الذي يواجهه الشاعر في فترة ما ، هو مفهوم موروث . يحمل ثقل الماضي النفسي والجمالي كله . لذلك فان الشاعر عندما يهب للاسهام في تجديد المفهوم الشعري، او الاعتراض عليه ، او تشذيبه فانما يهب لتحرير هذا المفهوم من جوانب التخلف فيه ، التي تحد من فاعليته ، وتجعله عاجزا عن الاسهام الحي ، في مرحلة تتصف بالتغيير ، والحركة ، والاحتدام، والغنى ، في مرحلة تحاول الثورة فيه الاجهاز على كل عناصر القبح الاجتماعي ، والسياسي ، والمادي .

اما القصيدة ، تلك التشكيلة الحسية التي تجسد



مفهوم الشعر ، فانها تعبر عن تأثيرها بطريقة حسية واضحة . ان قتالها من اجل ممارسة تأثيرها لا يتم باسلحة المفهوم ذاته ، لا يتم بالحجة ، والتبشير ، او البحث . بل بطريقتها الخاصة والمتميزة جدا .

حين تكتب قصيدة ذات طعم جديد فانها تشق طريقها بين النماذج المطروحة . تقف ، تجسيدا حسيا ، لمفهوم ذي طعم جديد هو الاخر ، وتنفلت من اسار الشبه، والالفة ، والتدجين . تبتعد عن الجوقة الخاملة لتدل على نفسها وكانها غزالة نافرة .

وعن هذا الطريق تعترض القصيدة الجديدة على النماذج المطروحة ، وتثبت خمولها ، وعدم فرادتها ، حين تقدم نفسها باعتبارها بديلا حيا زاخرا بالفتوة والذكاء والاضاءة لذلك الركام الكثير من المتشابهات ، التي ينسخ بعضها بعضا والتي كادت تحجب عنا الجوهر الساطع في تراث الماضي .

وبذلك تستطيع القصيدة اتخاذ موقف ازاء الماضي. ازاء النماذج الضيقة وغير الحية التي تقلد اساليب ، في القول ، لم تعد تنسجم وروح الثورة ، ولم تعد قادرة على التعبير ، بحرقة ووعي ، عما في الثورة من هدير ، وعدالة، واقتحام .

واضافة الى ذلك فان القصيدة لا تكتفي بهذا الموقف ازاء الماضي . لا تكتفي بطرح نفسها ، كبديل راق ، لنماذج القول الشعري المستقرة . بل تذهب ابعد من ذلك واعمق منه . ان الكثير من ضياء الماضي ، اعني ضياء جوهره الفاعل ، يتسرب الى القصيدة الجديدة . كما ان الكثير من قصائدنا الجديدة تتبع ذلك الضوء القادم من اقصى نبضة في تراثنا الحيوي . لذلك فالقصيدة الجديدة ، اذ تستفيد مما في ماضينا من كوامن خيرة وجميلة ، واساطير عامرة بالحياة ، وامثال تختزل خبرة الاقدمين ، ومثل تشع بالنبل ، فانها تمد يدها الى الماضي وتنتسب الى القوى الفاعلة فيه ، والى الجوهر الجميل ، والذكي ، والمتفرد في ذلك الحقل الطويل من الحقب ، والامكنة ، والبشر ، والافعال .

ان القصيدة اذ تفعل ذلك ، ازاء الموروث من المنجزات الشعرية ، فهي تستلهم ، بذلك ، موقف الثورة ازاء الاندفاعات الثورية المتقدمة في الماضي ، فالثورة لا تدير ظهرها للماضي ، لا تجافي ما فيه من مدخرات نضالية تحفل بقيم الفروسية ، والعدالة ، والشاعرية . بل تستوحي المضامين الحية لتلك الاندفاعات ، تستوحي مغزاها الزاخر بالفهم للمكان والزمان ، وتستوحي ، كذلك ، نبلها العالي وعصيانها على الاهواء والانزلاقات الى الظلمة ، وتمنعها على المغريات السطحية العابرة .

القصيدة ، اذن ، عندما تستجيب لنداء الضوء المنبعث من اجمل ما في الماضي . فانما توصل شخصيتها ، وتمد جذورها الى العمق البعيد الحار في هذه الارض ، وتكتسي بملامح من هذه التربة التي تحاول النهوض ، والتفتح ، والانبات .

والقصيدة ، في تتبعها للضوء الحي في الماضي ، لا تنسى ، شأنها شأن الفعل الثوري ، الافادة من خبرات العصر ، واجتهادات البشر في كفاحهم من اجل العدل ، والجمال ، والتغيير ، والرضا . انها تقف ، بوعي وثبات ، تحت سماء واسعة من الاجتهادات والابتكارات ومحاولات التجديد ، دون ان تنسى مالها من موروث حي ، دون ان تنسى ما في ماضيها من اندفاعات ابداعية على درجة عالية من التأثير . ودون ان تنسى ، ايضا ، ان التسلح بجديد العالم وابتكاراته لا يتعارض مع استيعاب اروع في ماضينا الشعري ، وتمثله تمثلا حارا ، ومحاكمته على ضوء العصر وحاجاته وضغوطه ، ومتطلباته الجمالية والنفسية ، والفكرية .

— 7 —

وتظل علاقة الشعر بالثورة ابعد من هذه الملتقيات، تظل اكثر تأثيرا من مجرد الموقف ازاء الماضي ، واشد عمقا من ذلك ، لانهما يقومان — كل بطريقته الخاصة — بتهديم النماذج غير المتقدمة للنظم الذوقية ، وتركيبات الوعي الجمالي والسياسي ، ويقومان ، كذلك ، بتقديم التشكيلات البديلة لهذه النظم ، او اعادة النظر بما يصلح من تلك التشكيلات او ، بعبارة ادق ، بما يمكن تطويره منها . انهما يفعلان ذلك حقا . ولكن كيف يؤديان هذا العمل سوية ؟ هل يؤدي كل منهما دوره على حده ؟ ام انهما يحدثان هذا التأثير متزامنين ؟

ان الشعر ، في ادائه لمهماته ، لا يكون ، ولا ينبغي له ان يكون ، تابعا او هامشا او صدى لاحقا للفعل المؤثر في الخارج . لا ينبغي له ان يكون شاشة معدة لاستقبال التأثيرات حسب . ان ذلك يخرجه من تميزه ، يبطل مفعوله ، ويجعل منه نشاطا زائدا وغير ضروري . يجعل منه حالة من التلقي الدائم ، وجهازا عاكسا لفعل الثورة فقط ، دون ان يذهب مع الثورة ابعد من ذلك ، دون ان يشاركها في احداث التأثير ، ودون ان يزيد من عمق ما تريد احداثه من تغييرات في وجدان الناس ، وبنائهم النفسي والفكري .

ارتبط الشاعر ، منذ القصيدة الاولى ، بالنبوءة . ارتبط بقدراته على التخيل الخلاق . ولم يكتف بان يكون مسجلا لما يجري حوله ، او فيه . بل كان ، دائما ، نزاعا

الى اقتراح صورة المستقبل ، والايحاء ، للبشر ، بما يحيط بهم ، ويكتنف ايامهم من مخاطر ، وكمائن ونوايا.

ان الشاعر ، اليوم ، مدعو بشكل استثنائي ، اكثر من اي وقت مضى ، الى ايقاظ ملكته الاولى تلك . مدعو الى ان يكون ، بطاقاته الروحية والتخيلية والاستبطانية، مسهما فعالا في عملية التغيير . ان يكون شعره لا مجرد طرافات تدهش، او اشكال مترفة بل قوة مؤثرة في الاتجاه الذي تشقه الثورة ، وبذلك يستطيع ، بقواه وقوانينه وجمالياته ، ان يشارك في حفر هذا المجرى المضيء الذي يفضي الى غد اكثر نظافة .

من الطبيعي ان الثورة ، في مرحلة تأثيرها العنيف، تحتاج الى من يلهب حماس الجماهير ، ويستفز فيها ، كوامنها الهادرة ، حتى تندفع في الاتجاه الذي تختطه الثورة ، من اجل انجاز مهماتها العديدة والمتشابكة . غير ان هذه المرحلة ليست اخطر مراحل الثورة ، وان كانت اكثرها عنفا . ان المرحلة التي تلي هي مرحلة التأثير ، العميق ، الهادىء ، مرحلة الانجازات اليقظة ، المحكمة، المتأنية ، وغير المترددة .

ان مرحلة ، كهذه ، فائرة وعميقة ويقظة تحتاج الى الشعر ، حاجتها الى ادوات التغيير الاخرى . واذا كان الشعر ، في مرحلة التأثير العنيف للثورة ، يحشد نفسه لمهمات ظرفية وطارئة . فانه ، في المرحلة اللاحقة ، مطالب باكثر من ذلك . مطالب بان يكون تأثيره ، كتأثير الثورة في مرحلتها الجديدة ، عميقا ، هادئا ، ويقظا .

لاشك ان الثورة محتاجة الى الغناء ، حاجتها الى الرصاصة . غير ان هذا الغناء ينبغي ان يكون ، كما تريد الثورة ، شفيفا ، واعيا ، مثيرا لطاقة الانسان، ومحرضا نوازع الخير والجمال والفعل فيه، وهذه مهمة القصيدة الذكية والمؤثرة ، ذلك لان الثورة في حاجة الى من يتغنى، بذكاء جميل ، بانجازاتها الخيرة ولانها تحتاج ، حاجة شديدة ، الى شعر عظيم ينتسب اليها . تحتاج الى قصائد مهمة تكتب تحت خيمتها العالية لكنها تظل ، لما فيها من مكتنزات جمالية وابداعية ، تشع الى اجيال قادمة ، وتضاف الى تراث هذه الامة ومبتكرات خيالها الحي على مر العصور ، وهذا جانب مهم من انجازات الثورة على المستوى الحضاري .

ان شعرا ، كهذا ، يجب ان يكتب بوعي جمالي عال يستطيع التأثير ، بعمق ، في الوعي والذوق السائدين . ويستطيع الارتفاع الى مستوى الفعل الثوري وعمق تأثيره في البنية الاجتماعية ، والسياسية ، والاقتصادية ، وبذلك يلتحم هذان الرافدان العميقان لتشكيل المجرى الاكبر في حاضر الجماهير ونزوعها الى المستقبل ، والجمال والفرح الواعي .

قلت ، في البداية ، ان وراء كل اثر شعري رغبة في البوح . وهذا البوح قد يكون فرديا يرتبط بالشاعر ، كفرد ذي احلام ومشاريع شخصية . وقد يكون عاما متعلقا بالناس ، كمجموعة ذات احلام مشتركة وبعيدة .

لقد اعتدنا ، دائما ، ان نرى الشاعر مختلفا في نبرته وحرارته عندما يعبر عن موضوعه الفردي عما هو عليه في موضوعه العام . انه يظل في بوحه الشخصي ساخنا ، طريفا ، وهاجا . بينما يتحول في موضوعه العام الى متحدث عن شيء يقع خارجه ، شيء لا ينبثق ، تماما ،من دواخله .

ان هذه الخاصية ليست خاصة جديدة تماما بل تمتد الى حقب طويلة . ونحن ورثناها من النماذج الكثيرة التي ربينا عليها تربية ذوقية وجمالية قاصرة . كنا نقرا للشاعر قصيدة غزلية ، واخرى في المدح ، وثالثة في التقوى ، ورابعة في الهجاء ... وندرك ، بسرعة ، انحياز الشاعر لموضوع دون اخر ، واختلاف حماسه، وحرارته ، ومهاراته . فهو يستجيب ، في قصيدة ما ، لنداء داخلي جارف . بينما يطيع ، في قصيدة ثانية ،واعزا خارجيا لم يستطيع امتلاكه او احتلاله من الداخل .

لقد آن لنا ان نبطل مفعول هذه الازدواجية ، وان نعبر ، عما نؤمن به، تعبيرا يرتفع الى مستوى الموضوعات التي يفرزها واقع الثورة وتحولاتها . وان نؤمن ، بما نعبر عنه ، ايمانا داخليا صافيا. عند ذلك يسقط الحد الفاصل بين الموضوع الفردي والموضوع العام ، ويصبح المضمون الثوري مضمونا ذا حرارة شخصية . يصبح مضمونا معبرا عنه بدفء فردي خاص .

في نماذج شعرية كثيرة لا يعبر الشاعر ، عن مضمونه الثوري ، بمستوى جمالي عال بينما ينبغي عليه ان يوفر، لهذا المضمون ، جمالياته التعبيرية اللائقة . ان التعبير عن الموضوع الفردي – مع انني افترض ، هنا ان التعبير الصادق يظل تعبيرا فرديا – يجب الا يحظى، وحده، بانحياز الشاعر ، وادخار طاقاته التعبيرية له . ان للثورة ، وموضوعاتها ، من النبل والجمال ما يجعلها جديرة بان يوفر لها ، عند التعبير عنها ، الجهد ، والذكاء ، والمكابدة.

ان الشاعر الصادق ، الملتحم بموضوعاته يرفض ، تماما ، ان يبخل بملكاته وطرائفه وجمالياته على موضوعات الثورة . يرفض ان يدخر تلك الجماليات والطرائف والابتكارات لقصائده ذات المضامين الخاصة او الفردية وحدها . انه ، بعبارة اخرى ، لا يكتب شعرا ، سهلا ، عابرا ، للثورة في الوقت الذي يكتب فيه شعرا مختلفا

«لحسابه الخاص». والشاعر الذي يفعل ذلك تظل علاقته بالثورة ومضامينها علاقة ثنائية . تظل هناك مسافة نفسية وجدانية تفصله عن موضوعاته ، لذلك يبدو اداؤه ، عندما يعبر عن تلك الموضوعات، استدعاء لتعابير جاهزة، وعواطف مشاعة ، وصياغات تفتقر الى حرارة الاداء ، المدهش ، الفريد .

— ٩ —

انا لشاعر الحق ، حين يعبر عن موضوع ثوري فانما يضيف الى مجمل البناء الرؤيوي له لبنة اخرى . وذلك يعني ان قصيدته الاخيرة تتناغم مع سياق عطائه الشعري كله ، وتشكل قدرا عاليا من التجانس مع ايقاع تجربته الجمالية والنفسية والحياتية .

مع الشاعر ، الثوري حقا ، لا تحس بجزر يابسة تفصل بين نسيج رؤياه ومكوناته المختلفة . بل تحس انه، على العكس تماما ، يعمق في كل قصيدة ينجزها ، ايا كان اهتمام القصيدة ، ملامح تجربته الكلية ، بمختلف مستوياتها ، تحس انك تواجه موجات متنوعة ، متلاحقة، تندغم ، مع بعضها البعض ، لتشكل ملامح نهر ، منتفض، عميق ، متجانس .

ان العلاقة بين القصيدة والرؤيا علاقة اخذ وعطاء ، تأثير وتأثر ، فكل قصيدة جديدة تكتب ينبغي ان تزيد رؤيا الشاعر وضوحا وتماسكا وفاعلية ، تجعل رؤياه اكثر تعبيرا عن التجانس والابتكار . كما ان رؤياه ذاتها تمارس التأثير ذاته في علاقتها بما يكتبه . ان رؤيا الشاعر، بدورها ، ينبغي أن تضمن لانجازاته المتتابعة انتظاما فاعلا في سياق انجازاته الاخرى كلها . تضمن لها ذلك الماء الذي يغمرها جميعا ، حتى تبدو ، في نهاية الامر ، وكانها نبع متدافع ، لا يناقض بعضه بعضا . بل تضيف كل اندفاعه منه عزما وصفاء للاندفاعة المجاورة . وبذلك وحده لا يعود هناك ، في تجربة الشاعر الحق ، اختلاف في درجة الانحياز ، وجدانيا وجماليا ونفسيا ، لموضوع دون اخر . او تجربة دون اخرى . سواء كان الموضوع ، الذي يعانيه الشاعر ، فرديا او عاما .

— ١٠ —

ولاشك في ان الرغبة في قول شيء ما ترتبط ، تماما ، بالرغبة في ايصاله،في نقله خارج البنية التعبيرية للقصيدة. انا لموضوع ، ايا كان ، يظل مشروعا ناقصا لا يكتمل الا بوصوله الى الطرف الاخر : القارىء . كما ان القصيدة تظل ، هي الاخرى ، مفتوحة بانتظار القارىء الذي يملؤها بالدلالة والمغزى ، وتلك من البديهيات في ميدان الحديث عن الشعر والتوصيل .

ان ذلك يرتب على الشاعر دورا مهما ، اذ عليه ان يضمن لموضوعاته وصولا سليما . وذلك يعني الحرص على سلامة ادواته التعبيرية ، والبناء المحكم ، وتوفير قدر طيب من البساطة الرفيعة .

ربما يمكن القول ان اكثر انماط التعبير الشعرية صعوبة ذلك النمط البسيط ، والمؤثر ، والعميق . ان صعوبة هذا النمط صعوبة من نوع خاص . صعوبة ابداعية يكابدها الشاعر ، وتتعلق بتركيب العمل الشعري ، وترتيب تفصيلاته التعبيرية ، وتوظيف الخبرة والمهارات ، وهذه الصعوبة يجب الا تواجه القارىء ، ولا تحول دون دخوله عالم القصيدة ، والالتقاء بدلالاتها بيسر وعذوبة .

ينبغي للقصيدة ان تكون فاعلة . ان تكون مشحونة بالدلالة ، وطاقة التغيير ، والتحريض على الفعل ، واغناء الحياة ، واكتشاف الانسان لكوامن الابداع ، والجمال فيه . وذلك لا يتم ، كما ينبغي ، الا بقدرة تلك القصيدة على الوصول الى الاخرين .

في مثل حنوّ الزوبعة

بـ حسب الشيخ جعفر

أفاق الفتى ، ملء عينيه يشتعل البرق ، يسمع طرقا على بابه ، والرياح اصطراع ودمدمة ، من ترى جاءه الآن ؟

أم انها الريح والشجر

المتقوض ؟

عبر الزجاج انهمار الشآبيب والنخل يجنح منفتلا ، والحديقة تحل عنها العرى والضفائر ، تطوي الرياح العتية خصرا لها ، تحتويها ، وتلقي بها عن يديها مبعثرة ،

من ترى جاء ؟

والطرق يشتد ، ينفتح الباب عن هيئة امرأة ترتدي الخز ، تجتذب الريح في وله شالها والمدينة تغرق في النوم ،

(جئتك ضيفا ، اتدخلني ؟

الجأتني الزوابع والبرد).

(اذكر هذا الشذى والخطى ، غرفة في اعالي العمارة ، وامرأة في الممر الخريفي ، مقهى وواجهة عبرها الثلج يسعى وهذي الخطى)

امرأة في شحوب

الغريبات ، أهدابها ، وهي تبسم ، في شبه اغضاءة ، وجهها في حنو ، واكتافها في ارتجاج ،

(هي امرأة ؟ أم خيالا ارى ؟ طيفها جاء ؟ أم هي سائحة فاجأتها الزوابع تائهة فأستحثت خطاها الى منزلي ؟)

الريح تقعي اتجاه

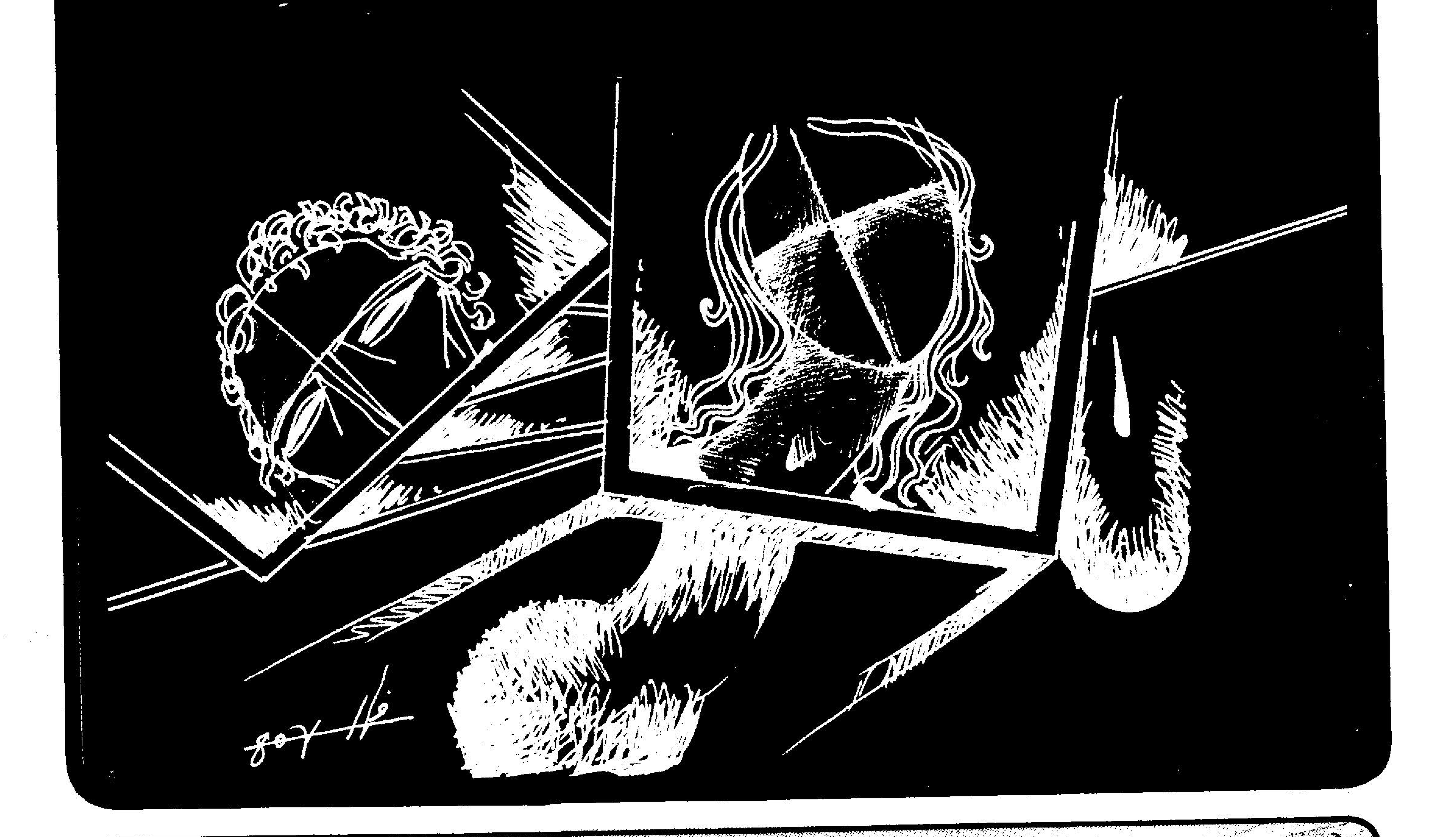
الحديقة ، تدنو اليها وتلعق اوراقها في اهتياج وتعتصر الفرع مزبدة وهي تلتم او تلتوي في التياع ،

وتغرز فيها اصابع ضارية او تهدهد أغصانها في ابتهال وتحنو عليها ،

(اتعرفني ؟)

(انني أتذكر

هذا الشذى)



(ربما الجاتك الزوابع ليلا
الى منزلي الخشبي ، الزوابع
والبرد ، اسرت بك الخطوات
الغريبة ، مرتعشا ، تائها في
الضواحي ، فآنست نارا
واويت)

(اذكرني في العراء الخريفي
تدفع خطوي الرياح اتجاه
الضواحي ، فآوتني امرأة
وجهها في شحوب الغريبات
اهدابها ، وهي تبسم ، في
شبه اغضاءة ، وجهها في
حنو ، واكتافها في ارتجاج ،
ولكنني كنت أحلم)

(اذكر أني سقيتك خمرا
كهذي التي تتذوقها الآن ،
والنار في الموقد المتأجج)

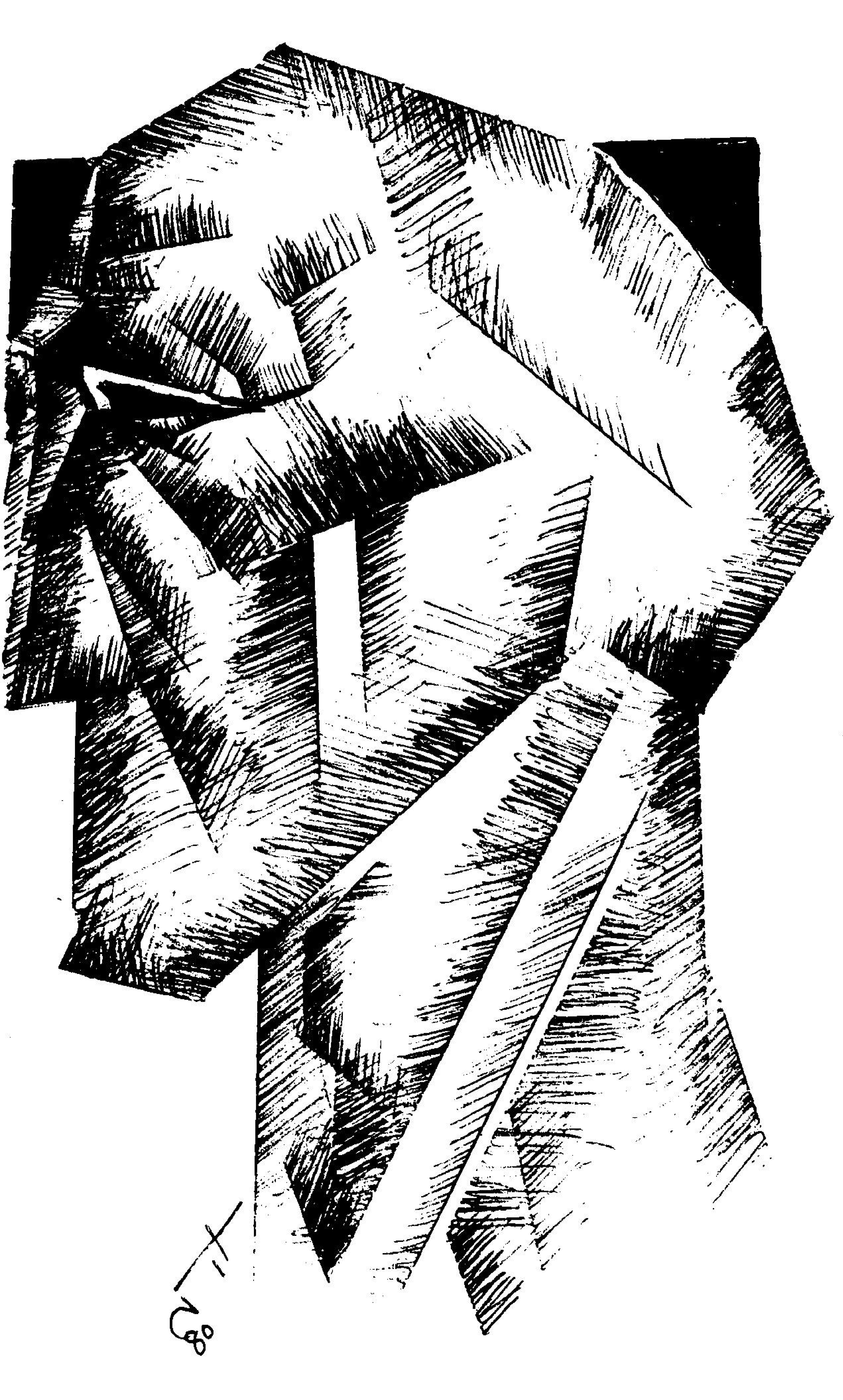
تندفع الريح أحصنة ساقها الذعر ، ألقى بها في
الجهات القصية منهكة ، أو تجيء انقضاضا على
الشجر الرطب ،

تهدأ آنا ، وتجأر نائحة ، او تدوم
نابحة في الاعالي ،

(الضنى في انخسافة خدين
شاع الاسى فيهما ، والتضرج في الوجنتين ،
التفاتتها في تجبرها او توسلها رهبة و
اقتدار ،

أحاور في ساعديها هوى باذخا ،
ارتمي في انهمار الغدائر ، اطفو على موجها في
انحناءاته ، والاصابع في بوحها واشتباكاتها)
تلتوي في توعدها والحديقة تختض في لهفة ،
وهي تلهث آتية ، تستبيها ، تطوقها او
تشتتها ، كل جذع أنين ورفرفة ، كل جذع
أراجيح في أذرع الريح ،

(اذكر أني اضعتك بين
يدي ، التقيتك بين يدي ،
استرحنا الى جانب النار ،



نصغي الى الرعد يدحو شظاياه ، منتشرا ، في السهوب الفسيحة)

(اذكر اني ترشفت خمرك ، والنار تعطي لوجهك هذا التضرج ، تكشف عنه وقد أطفيء الضوء ، هذا الشذى في اقترابك اذكره ، والتبسم في شبه اغضاءة ، لم اقل ما اتى بي اليكم ، ولم تسألي ، الريح تلقي باوراقها حيث ترغب ، غارقة كنت في النوم ممتدة في اتساع الكرى وانحداراته ، لم اشأ في انصرافي ايقاظ سيدتي ، آملا ان ازورك ، لكنني قد اضعت طريقي ، الشذى مثل هذا الشذى ، والممر الخريفي.. لكنني كنت احلم)

(اني انتظرت

الزيارة آخذة زينتي ، كلما جاءت الريح تطرق بابي اسرعت افتح، لاشيء غير امتداد البراري وهرولة الريح احصنة ساقها الذعر ، اوقد ضوئي الى الفجر علك آت خطى في سراها الضبابي ، او عابر في الليالي المطيرة في بعض شأنك ، تبصر نارا فتذكر)

(اذكر أني

هبطت الضواحي مرارا ،
سبيلي الى وجهك النار
والخطوة المدلهمة ، هل استدل
الصنوبر في اي ريح الى بيتك؟
المنحنى ضاع عني ، وأسلمني
اي درب الى الواجهات
الوضيئة والعابرات الخليات)

تندفع الريح صاهلة ،

والحديقة تخضل ، تمتد

عنها التفافاتها في اهتياج وهمهمة ، أو تلملم
اطرافها المستباحة ، هاذية في مناغاتها الريح،
تنشرها : كل جذع أنين واشرعة ، كل جذع
أراجيح في اذرع الريح ،

تهدأ حينا وأطرافها في

امتداد الى آخر الارض ، مبتلة في التماع
المصابيح ، والريح تهدأ ، تخبو احتداماتها
في الزوايا ، وتزحف ، تندفع الريح صاهلة
تستبيها ،

(اقترابك اسمعه في الخطى فأقول :
الفتى جاء ، انتظر الدقة
المرتجاة ، وتشحب عبر
الجليد الخطى ، والعرائس
في أي مقهى لهن ارتقاب
وتحديقة تأسر السانحين)

(الاماسي الرمادية ، السهل
في عريه ، والغبيراء تسرج
آخر أعذاقها لهبا باردا :
وجهتي ، هابطا في الاخاديد
والسكك ، الريح تركل خوذة
سائقها جانبا ، في النحاس
اشتعال المدينة ، تنفتح
الطرقات المديدة مقفرة
رطبة .. غرفة في اعالي
العمارة ، لمع من الذهب
المتراجف تفتر عنه الشفاه
الزجاجية الزرق ، تبتل
في عريها)

(النار في
الموقد المتأجج)

(ايتها الوجنة
الشفقية)

والريح ترخي

ذراعا عن الشجر الرطب ، ممتدة في اتكاء على
المرفق المتواني ،

(هي الطرق الحجرية أفضت
بخطوتي المدلهمة ، غائمة
في أساها الى المتجر الخزفي)

الحديقة تغرق في الشمس ، يفتح عينيه : لا
شيء غير السرير المبعثر في الركن منه القميص
المنزق (اذكر هذا الشذى ، غرفة في أعالي
العمارة ، وامرأة في الممر الخريفي) أبيض
في شبه اغفاءة النورس الزرقة الذهبية
في الشمس ابحاره ، الريح منهكة في الاقاصي .





موت خريص الاشقر

□ نديم ناصر

عندما انتشل « لانش الشرطة » جثة الترجمان السياحي خريص الاشقر من مياه النيل الى الجنوب من اسوان ، لم يثر الحادث تساؤلات كثيرة ، واكتف صحيفة محلية بنشر النبأ في أسفل الصفحة الرابعة تحت عنوان «انا للهوانا اليهراجعون» ، وترحم عليه القلة ممن عرفوه ، ومزق وكيل النيابة الشاب التقرير الذي اعده عن سبب الوفاة اثر مكالمة هاتفية احتدت نبراتها مع القاهرة ، وقال لمعاونة وهو يغادر المكتب غاضبا : «خريص الاشقر مات غرقا .. أتسمع ؟.. قضاء وقدرا. هيا أعد كتابة التقرير .. واصدر تصريحا بدفن المتوفى .. اتسمع ؟ » . غير أن صديقتي الالمانية العجوز جيرترود ، بكت حتى تقرح جفناها عندما جاءها المراكبي عوضين بالنبأ ، وقالت وهي تشهق بحرقة من بين هامي دمعها ، : « يالحماقتي .. لقد قدتهم اليه باستهتاري. كان ينبغي أن ادرك أن الاوضاع تغيرت . » . لم افهم ، وما لججت بالسؤال .

عرفتها منذ ثلاثة ايام فقط ونحن نغادر مبنى مطار القاهرة الدولي متجهين الى طائرة روسية الصنع بمحركين تربض قريبا من المبنى . كانت تسير امامي نحو الطائرة. قطنية الشعر ناحلة العود ينوء كاهلها بعدة حقائب يدوية ، حملت بعضها بيديها وعلقت البعض على كتفيها. احسست باشفاق عليها ولحقت بها عارضا مساعدتها ، فنظرت الي بريبة من خلف نظارتها المستديرة ، ولكنها ما لبثت أن ابتسمت ابتسامة سمحة كشفت عن أسنانها الاصطناعية المنتظمة ، وشكرتني بلغة انجليزية ثقيلة اللكنة وهي تناولني بعض حملها ، : « يبدو انك تعتزمين

الاقامة ، طويلا في اسوان ياسيدتي ، » ، قلت وانا اشير بطرف عيني الى كثرة حقائبها . قالت بصوت رجرجة الكبر او الارهاق او ازجفته لسعة من برد الفجر : «اوه .. لا .. لا . سأقضي عطلة عيد الميلاد هناك فقط . هذه هدايا للاصدقاء » مضت في طريقها الى سلم الطائرة ، وهي تختلس النظر بين فنية واخرى الى وجهي ، ثم سألت فجأة : « انك لست المانيا .. ام انك الماني ؟ » . هززت رأسي نفيا : « اوروبي ؟ » كلا ياسيتي .. انا عربي : « حقا ؟ .. » . احسست بانها لا مر ما تنفست الصعداء : « بشرتك البيضاء .. تذكرني بالفرنسيين او الايطاليين . » . : « كلنا ابناء حوض المتوسط . » .

لم تكن الشمس قد بزغت بعد عندما اقلعت بنا تلك مزدحمة بخليط من الناس جلهم سواح اجانب من بلاد الشمال الباردة ، ثم دارت دورة كاملة فوق المدينة التي اخذت تتثائب وتتمطى تحت غلالة ضبابية رقيقة خلفها وراءها ليلة شتاء صافية الاديم ، قبل ان توجه انفها صوب الجنوب ، وتمضي ممعنة في الارتفاع بحملها من البشر ومتاعهم . كنت متعبا اثر ساعات انتظار طوال في مبنى المطار ، يكاد النوم يطبق على جفني ، فتلفعت بمعطفي واسترخيت في مقعدى ، واختلط دوي الطارئة بما في اذني اللتين اصمها انخفاض الضغط ـ من طنين، واختلطت افكاري وتشابكت ، ثم تفرقت كسحابات صيف عقيمة تبعثرها الريح النشطه ، حتى خلت انني تمت .غيرانني ما عتمت ان اعتدلت في جلستي ابتلع ريقي، وقد انتشلني من وهاد النوم او من سفوحه ضجيج المضيفات وزعيقهن ورائحه القهوة المنعشة يدرن بها على الركاب ، والاحساس المتوثب الذي يلازمني اثناء اي رحلة الى مكان جديد ، وخيط ناصع من شعاع الشمس ارتقت الطائرة الى مسراه النابع من مشارف الافق ، يلف الطائرة ويخترق نوافذ ها اليسرى برفق ،

اقبلت مضيفة بالقهوة ، تغرى على شفتيها ابتسامة واسعا جليدية الدفء وتلطخ وجهها باصباغ ومساحيق . سكبت لجاري السمين قهوته ، ثم نظرت الي بفضول دون ان تتغير ابعاد ابتسامتها ، ولكنني لمحت في عينيها السوداوين الواسعتين ومضة ما لبثت ان تلاشت وهي تهمس بصوت غنجه الفجر وكسره استيقاظها المبكر دون ان تغنم حاجتها من النوم :«صباح الخير .. انت عربي اليس كذلك ؟» . هززت رأسي ايجابا « اهلا ياأخ . اننا لانرى الكثير من العرب هذه الايام . » نظرت الى وجهها ، ولم اجب ، تحاشيا للتورط في جدل سياسي ، : « كانوا يأتون القاهرة يلقون بانفسهم في احضانها بشوق ، كما يلقى الطفل بنفسه في احضان امه الغائبة. عجبي.. اجفت الام ببناءها ام عق الابناء امهم ؟ » . : «ما اجمل هذا الوجه المصري الاصيل ..»

قلت في نفسي دون ان ارفع عيني عن تقاطيعه المتناسقة ، :«ما الذي دفعها الى تلطيخه بهذا المسحوق الجيري ؟ اتخجل من سمرتها الحنطية ، فتسعى لتبدو قدر المستطاع مثل تلك الاجنبيات الفاقعات الالوان القادمات من بلاد الشمال ؟ الا تدري انهن يدفعهن الالاف ليستحلبن من شمس بلادنا السخية ظلالا باهتة من السمرة يتسربلن فيها تيها ودلالا ، علهن يثرن في نفوس الرجال من ابناء جلدتهن خابيات الجذي . عجبى. «. ارتشفت بعض ما سبكت لي من قوة ، فصدني عنها رديء مذاقها ، وعجبت كيف تستهويني الرائحة وينفرني المذاق . تناولت لفافة من علبة سجائري الاردنية ورحت ابحث في جيوبي عن علبة ثقاب ، عندما امتدت يد جاري السمين بالثقب . نظرت اليه شاكرا ، وعجبت كيف استطاع حشر نفسه في مقعده ، وكيف يستطيع الابقاء على البسمة ملتصقة على شفتيه بينما القطوب متعلق بجبينه . احسست بنفور عفوى منه ، وتلفت حولي فوجدت الركاب يتطاولون باعناقهم ، ينظرون بشغف عبر زجاج النوافذ الى وادي النيل من تحتهم ، يجعل

كل منهم مما يرى مسرحا رحبا يجرى عليه ما علق بذاكرته من احداث التاريخ العظام وحكاياه الجسام او يطلق لخياله العنان يجري به في شعابه او يخب في فيافيه او يسير وئيد الخطو في عراقيبه ، حتى يأتي واحات الحضارة المينمة التي بنتها عبقرية اهل هذه البلاد بينما كان التاريخ غرا والكون معتما لم ينفلق فجره بعد. نظرت ، فرايت النيل العظيم وحشا اخضر يزحف على الرمال الصفراء المتعدة شرقا حتى حوافي البحر الاحمر وغربا الى ما وراء الافق ، يدق ذيله كما خيل لـي ، حتى يختفي في قلب القاره السوداء ، ويفغر شدقية عند الدلتا وكانه اراد ان يتلع البحر . : » هذا الوحش الطيب ابتلع اجمل فتيات مصر . « قلت نفسي متفلسفا ، : » كن يقدمن اليه قربانا حتى لا يضن على اهل مصر بالفيضان والطمي والخير العميم . لعمري كيف كانت تلك المضيفة الحسناء ذات الوجه الجيري ، ستبدو لو لم تحرم من ذلك الارث الطائل من الجمال المهدور ، ينحدر اليها عبر القرون . » تلفت حولي ابحث عنها ، فلمحتها تلج « كابينه » الطيار ، ولكن عيني وقعتا على العجوز الاوروبية ذات الحقائب المتعددة . كانت تجلس قريبا من مدخل الكابينة تحيط نفسها بحقائبها ، دتنأى عن الركاب وما هم فيه بكتاب دفنت عينيها بين دفتيه . ادركت انها مرت من هذا المرالجوي مرارا حتى لم يعد يستهويها شيء فيه .

: « اذهب الى الاقصر ام الى اسوان ؟ » ، سأل جاري السمين بانجليزية ثقيلة ، وهو يحاول بجهدليس يسيرا ان يعدل جلسته في مقعده . نظرت اليه بطرف

عيني ، فوجدت ان ابتسامته قد اتسعت دون ان يؤدي ذلك الى تقلص القطوب بين حاجبيه ، قتلت وقد اشحت عنه بعيدا وعدت انظر عبر النافذة : «الى اسوان.».: « انت لست مصريا » هززت راسي بالنفي . : «خفت هذا .. سجائرك ذات نكهه طيبة . لا يوجد في مصر سجاير محلية جيدة . المستورد مرتفع الثمن . هل انت رجل اعمال : « بل امتهن الصحافة . » . : «أوه .. اذن انت صحفي .. ها ؟ .. هذه مهنة مثيرة . كنت صحفيا انا الاخر عندما كنت في مثل عمرك ، ولكنني مالبثت ان مللت الصحافة .. مللت الكتابة عن الناس دون ان يكتب عني شيء ، فقررت ان امتهن صناعة الاخبار بدل نقلها . » : «ماذا تعني ؟» . : «قررت يا صديقي ان اغدو صيادا . » . : « صياد ؟ وماذا تصيد؟ صيد البرام البحر ؟ » . دارت حدقتاه بسرعة في محجريهما مثل قط حشر في قرنه ، وخلت ان ابتسامته غاضت في تجعدات العبوس على وجهه ، ولكنها عادت في مثل لمح البصر تشع ثقة . : « وعم ستكتب في اسوان عن معبد فيله في موقعه الجديد ؟ انه انجاز معماري رائع صان للانسانية جانبا من تاريخها الحضاري . » . زادني اصراره على تجاهل سؤالي فضولا ، فقلت ، : «بل ساكتب عن الصيد والصيادين . » . امتقع وجهه قليلا ، : «ماذا تعني ؟ » . : « ساكتب عن الثروة السمكية في بحيرة ناصر . » . انبسطت اساريره وقهقه عاليا ، ثم قال وهو يربت على كتفي بيده الثقيلة : «اوه. اذن هذا ما عنيته .. ظننتك اوه .. دعنا .. اتعتقد ان بامكاني ان اجرب احدى هذه السجاير ؟ لقد هفت نفسي الى سيجارة جيدة . ناولته العلبة ، فاشعل سيجارة وسحب نفسا منها بتلذذ ظاهر ، أو انه تظاهر بالتلذذ ليخفي ما اعتراه من اضطراب لم اجد له تعليلا . ثم ساكتب عن السد العالي : » . : « السد العالي ؟ .. وهل بقي عندكم ما يكتب عن السد العالي ؟ اللهم الا اذا كانت لديك معلومات خطيرة عنه .. فلكم ايها الصحفيون اساليكم الجهنمية في الحصول على مثل هذه المعلومات . ما كان ينبغي ان يعهد لهؤلاء الروس ببنائه .. انهم سيئون . هل سينهار ؟ هل سيقضي على الزرع والضرع في هذا الوادي ؟ » . تجاهلت نعيبة، وقلت ، : « الروس لم يبنوا السد العالي يا سيد ، كما لم يحفر دي ليسبس قناة السويس . المصريون هم الذين بنوا الهرم . » . احس بشحة الود في لهجتي ، فاخلد الى الصمت وقد انحسرت الابتسامة المصطنعة بغتة عن وجهه ، فبدت ملامحه اكثر قسوة .

حطت الطائرة بناء في الاقصر ، وقمت اعتزم الهبوط الى مبنى المطار هربا من لظى شمس الصباح الساخنة ، ريثما يتم الاعداد للمرحلة الثانية من الرحلة . انتزع جارى السمين نفسه بصعوبة من مقعده ، وقال : «لاتنس علبة سجايرك . » . : « احتفظ بها لنفسك .. لدى المزيد من هذه السجاير . » . ولكن يبدو انني اسأت التقدير ، اذ بدل ان اكسب صمته بهذه المبادرة ، ظن انني اعتذر عما ابديته نحوه من برود وجفاء ، فقال وهو يهرول في اثري نحو سلم الطائرة ، : « شكرا لهذا الكرم المفرط .. ما اجمل هذا .. ساشتري لك في اسوان كأسا من الخمر . سأنزل في فندق « كتاراكت الجديد » . وانت ؟ . قلت متضاحكا ، : « في كارتاراكت القديم » ، املا ان يفهم انني راغب عن كأس الخمر التي وعدني بها . :

« كاتاراكت القديم ؟ » ، قال مستغربا ، : «ولكنني ظننتهم اغلقوه يوم بنوا كارتاراكت الجديد » . كان من افخر الفنادق في مصر ، ينزل فيه عليه القوم وكبار الضباط الانجليز . لعنت جهلي في سرى ، وقلت : اذن انت خبير بشؤون المنطقة تتردد عليها باستمرار . :ابدا.

هذه اول زيارة اقوم بها لمصر .. اعني زيارة بالمعنى التقليدي . نظرت اليه مستفهما ، فاردف : في المرة السابقة لم اكلف نفسي عناء الحصول على « فيزا» . اتسعت حدقتاي دهشة ، فاتسعت ابتسامته المنمقة التي لا تقوى على ازالة ما في وجهه من عبوس ، وغمزني بطرف عينه .

جلست احتسي كوبا من العصير المثلج على شرفة مظللة ، ارقب بطاريات الصواريخ المغبرة وطائرات الميج في المطار العسكري الملاصق ، تقلع ، واخرى تهبط وتدرج ثم تقعي خاملة تحت اشعة الشمس ، قريبا من بوابات حديدية ضخمة ، تقود كما خيل الي ، الى مرائب من الاسمنت المسلح تحت الارض تحميها من اي قصف جوي يفاجئها وهي رابضة على اقفائها كسمان البط . اخرجت آلة التصوير من جرابها اقضيتها : «التصوير ممنوع يا استاذ » . التفت بسرعة لاجد المضيفة الحسناء جيرية الوجه تقف قريبا مني وقد اختفت الاصباغ من على وجهها وذاب الصقيع عن ابتسامتها التي اخذت تهمي رقة وعذوبة بسخاء عفوي . بدت بشرتها السمراء التي تشربت بحمرة اخاذة من دفق حيوية الشباب ، اسيلة خمرية ، وعيناها اللتان زاولهما النعاس ، اوسع واحلك سوادا . : « عجبا » ، قلت في سري ، : « هل احست بغريزتها الانثوية التي لا تطيش استنكاري لتبرجها الذي افسد حسنها ، ام انها نظرت في المرآة تصلح زينتها، فها لها ما صنعت يداها ساعة الفجر وهي تحاول التزين دون ان تشمل النور خشية ايقاظ زوجها أو اختها ، فهرعت تغسل وجهها وتصلح من شأنه ؟ . غضت الطرف تتحاشى وقع نظراتي الفضولية ، ورفت اهدابها البسمة الضنينة على شفتيها ، فقلت ، : « وفيم الحذر ؟ الا يرفرف السلام على ربوع بلادكم » ! . غاض طيف

الابتسامة عن وجهها ، وصوبت الي نظرة عتاب خلت ان نصلها غاص الى اعماق اعماقي ، فشل ارادتي هنيهة وزجرني ودفعني اتلمس مهربا انسل منه متقهقرا : هل لك يا انسة بمشاركتي كوب عصير ؟ : « مريم .. اسمي مريم » . قالت وهي تجلس قبالتي ، دون ان ترفع عينيها عن وجهي : « تصوير المواقع العسكرية ممنوع في الحرب او السلم » . هرشت قفاء راسي اداري ما اعتراني من احاسيس مختلطة ولدها في ذاتي فرط حساسيتهـا وجلوسها الى مائدتي .. في بلدنا يا اخ السلم هو فترة اعداد للحرب ، والحرب هي الطريق الى السلام . لم افهم ، وما استوضحت مراميها ، بل امعنت في التقهقر: « عصيرا ام قهوة يا انسة مريم ؟ » . قالت وكأنها لم تسمع سؤالي : « سلام ؟ .. ما لم يعثر المرء على السلام في نفسه ينبع من اعماقها ، فهذا السلام وهم .. سراب .. سلعة مستوردة ذات بريق اخاذ ، ولكنها تظـل معروضة وراء واجهات زجاجية ، لا يجرؤ احـد على السؤال عن الثمن » .

عندما حطت بنا الطائرة في اسوان ، ودعت مريم على باب الطائرة وهمست في اذنها : « لاتنسي . غدا .. في السادسة» . حيتني بابتسامتها الشاحبة وهي تهز راسها ، وهبطت سلم الطائرة منتشيا بعد ان ظفـرت منها بموعد ، ومضيت الى مبنى المطار الجديد اقـاوم رغبتي الملحة في الالتفات الى الخلف والتلويح لها ، حتى لا تلمح على وجهي ابتسامة الاكتفاء او تقرأ على صفحته علامات التلهف ، فتوجس خيفة من نوايـاي وتخلف الوعد . في « الاتوبيس » تلفت حولي ابحث بين الركاب عن العجوز ذات الحقائب المتعددة وعن جاري الاوربي السمين ، فلم اعثر لهما على اثر . خمنت ان صاحبة الحقائب عجزت عن اللحاق بالحافلة قبل تحركها الـى المدينة ، وان احدا كان في استقبال جاري السمين فحمله اليها في سيارة خاصة .

الى اين يا استاذ ؟ هذه سيارة اجـرة وليست غواصة . قال سائق التاكسي وهو ينقل حقيبتي مـن الحافلة الى سيارته الهرمة ، بلهجة صعيدية موسيقية الوقع برغم خلوها من اي مودة ، فكررت بلهجة صارمـة لم تترك له مجالا للشك في انني راغب عن مهازلته ، «الى فندق آمون . اتعرفه ؟ » . رشقني بنظرة متفحصة ، وخيل الي انني لمحت على شفتيه ظلال ابتسامة ماكـرة وهو يقول : « طبعا اعرفه . تفضل بالركوب يا استاذ ». ولكنه ما ان تقدم امتارا في الشارع المحاذي للنيل حتـى توقف . : « خير انشاء الله يا اخ؟ . « اجاب وقد اتسعت ابعاد ابتسامته الماكرة على وجهه ، وصلنا يا بك .. تفضل .. وصلنا الى اين ؟ . الى فندق آمون يا استاذ. تلفت حولي فلم ار اثرا لبناء تدل هيئته على انه فندق من اي ضرب ، فحدجته بنظرة غضبي ، وهبطت مـن السيارة متحفزا بحركة افزعته ، فمد يدا مرتعشـة صوب جزيرة صغيرة وسط مجرى النيل ، وقـال : « ذاك هو آمون يا سيدي .. ذلك البناء الذي يتوسط الجزيرة . ثم اضاف وقد عادت ابتسـامته الماكـرة تتراقص على شفتيه وتشع في عينيه ، : « الم اقـل لك ان هذه العربة ليست غواصة ؟ . » لم اتمالك نفسي فقهقهت عاليا وشاركني الضحك بطريقة عفويـة . : « ما اسمك يا رجل ؟ » . : « عوضين يا سيدي . ». « ما سبيل الوصول الى ذلك الفندق لمن لا يحسـن العوم يا عوضين ؟ » . : « بالفلوكه يا بك . بالفلوكـه طبعا . » . : « بالفلوكه ؟ عجبا . كيف لم اهتد الـى هذه الطريقة بنفسي . » . : جل من لا يسهو يا استاذ. اترى ذلك الصندوق على حافة النيل ؟ في داخله هاتف متصل مباشرة مع امون . اتصل بهم يرسلون لـك « اللانش » . : « يخيل الي انك واسع الاطلاع عـلى شؤون المنطقة يا عوضين . تعال غدا في التاسعة صباحا وانتظرني في هذا المكان ، فانا بحاجة الى سائق مثلك». اخرجت حافظة نقودي لانقده الاجر ، غير انه حلـف بالطلاق الا يتقاضى مليما ، فاعطيته علبة سجاير قبلها ولامس بها جبينه قبل ان يضعهـا في جيب جلبابه ، ويقول ، : « عندي مركب شراعي احمل فيه السـواح ليلا في نزهات ليلية . يزداد الاقبال على هذه الرحـلات في الليالي المقمرة ، وغدا يكتمل القمر بدرا . هل مـن خدمه ؟ . لم ينصرف حتى جاء الزورق البخاري وحملني بعيـدا .

وجدت آمون فندقا صغيرا بسيط الاثاث ،يقبع وسط الجزيرة التي لا يتعدى طول قطرهـا خمسـة وسبعين مترا ، يرقى اليه المرء من المرسى عبر درجات حجرية عريضة ، تخترق اشجار نخيل وبرتقال وحدائق مزهرة احسن تنسيقها تعبق باريج الورد والسوسن والاقحوان وزهور ونباتات استوائية لم تقع عيناي على مثيلات لها من قبل . اقبل خادم نوبي عجوز مشـطب الوجه وحمل حقيبتي ، وهب مدير الفندق يرحـب بي ويقودني بنفسه الى غرفتي المشرفة على الضفة الغربية من النهر ، والتي تطل على خواء صحراوي وتلال جرداء، على قمة احدها ضريح فخم بني بالحجر الابيض. نظرت الى مدير الفندق مستفهما ، فقال : « انه ضريح الاغا خان . اختار هذا الموقع دون غيره من بلاد الاسـلام الشاسعة مستقرا لمثواه الاخير . قلت : قدرت ان يكون هذا الضريح مثوى الاغا خان . ولكن ما عنيته هو لماذا تختار لي هذه الحجرة المطلة على خواء ؟ لماذا لم تنزلني في غرفة تطل على المدينة والاضواء والحركة . ان احببت ذلك فلك ما شئت ، فالفندق ليس مزدحما كما ترى. ولكن من ينزل في هذه الغرفة يملك بعد المغيب ، الليـل والقمر والصحراء .. وحتى ارواح الفراعنة يخيل اليه

انها تقاسمه مأواه . انها الغرفة المفضلة لمعظم السواح الاجانب الذين ينزلون عندنا . هززت راسي متظاهرا بالاقتناع ، مداريا ما الم بي من ارتعاش . ولكنني ما ان بدلت ملابسي ونزلت الى الحديقة اتناول فنجان قهوة بتلذذ زائد ، استرخي تحت شمس الشتاء السخية ، املأ رئتي بضوع الاريج تحركه نسمات قائمة ، اقلب النظر بين المدينة وكاتراكت الجديد والقديم ، والاشرعة البيضاء تتزاحم حول جزيرة النباتات القريبة ، تحوم حولها كالنوارس باسفه بسواريها فوق الماء ، حتى تلاشى ذلك الاحساس بالتطير الذي يلازمني كلما انهزم عقلي عاجزا عن استيعاب بعض مشاعري او سبر اغوارها . بيد ان دفق الانشراح الذي غمر نفسي ما تم ان اخذ يتبدد رويدا رويدا كلما ازداد انحراف ميزان الشمس نحو الغرب ، واطبقت مشاعر الوحدة على نفسي ، فتذكرت مريم : تبا للظروف .. لو لم يكن عليها ان تعود الليلة الى القاهرة ، لباتت ليلتها في اسوان ، وربما في هذا الفندق الموحش .. احسست انني افتقدها دون ان اعثر على تفسير لمشاعري تلك ، ولكنني خمنت ان وحشة المكان رغم ما فيه من جمال ، والهدوء الذي يخيم عليه لا يعكره سوى ارتطام مياه النيل على حفافه الصخرية ، تدفعني الى التعلق بذكرها ، فاشتاق لها اشتياقا يبرحني . تلفت حولي فلم ار في حدائق الفندق او بهوه احدا سوى بعض الندل يقفون بخمول وكسل ، فهالني ان ادرك ان الفندق خال من النزلاء او يكاد . وعندما عاد الخادم النوبي المشطب الوجه من المدينة في زورق صغير بمجذافين يحمل سلة خضروات وفاكهة ، اشرت اليه فاقبل هاشا : «اين بقية النزلاء يا عبدالله؟» قال وهو يتحاشى النظر في عيني مباشرة ، : « الفندق ليس مزدحما في هذا الوقت من السنة . » ، ثم اشاح بعيدا ينظر الى الفنادق الشاهقة على الضفة الشرقية من النهر ، وقال متنهدا ، : « الرحلات الجماعية من اوروبا وتلك الفنادق الحديثة قطاعة ارزاق يا استاذ ».

ازدادت وطأة مللي ثقلا ، فتناولت صحيفة كنت قد اشتريتها من مطار القاهرة ولم اتركها حتى قراتها كلها ، وتجاذبت اطراف الحديث مع النوبي عبدالله ، ثم اتصلت بمكتب الاعلام في اسوان لمساعدتي في ترتيب لقاءات مع بعض المسؤولين في المنطقة واستصدار تصريح لي لزيارة السد العالي . ولما اخذ مني الملل مأخذه ، لعنت شركة الطيران التي حجزت لي غرفة في هذا الفندق ، وقمت الى قاعة الطعام ، بعد ان انحدرت الشمس وراء ضريح الاغا خان وارعشتني لسعة من برد المساء ، اغرق مللي بالطعام والشراب . ولكن منظر القاعة الخاوية الا من بعض الندل يحومون حول مائدتي ، ويترقبون كل حركة تصدر مني نفرني من الطعام ، وزاد ما بنفسي من وحشة ، حتى انني تذكرت ذلك الاوروبي السمين الذي كان يحشر نفسه في المقعد المجاور لمقعدي ، وراودتني نفسي على قبول دعوته لتناول كأس من الخمر معه في فندق الكاتراكت الجديد ، الذي كنت اراه من موقعي ذاك عبر النافذة الواسعة ، شاهقا يعج بالناس والحركة ، غير انني ما فتئت ان قاومت تلك تلك الرغبة لما بي من ارهاق ، وعندما تذكرت قسمات وجهه المنفر . تساءلت عما عناه بقوله انه يحترف الصيد ، وانه دخل الى مصر اول مرة بدون « فيزا ». ولما لم اعثر لتساؤلاتي على جواب ، قمت الى غرفتي اكتب بطاقات بريدية ملونة اشتريتها من بهو الفندق ، وقرأت قليلا ، ثم قمت اطارد بقميصي بعوضات شرسة كانت تتناوب الانقضاض على بدني تطن طنينا مكربا ، حتى قضيت عليها وخلفت « حطامها » بقعا حمراء على الجدار .

هومت قليلا وانا مستلق على سريري ، ولكنني مالبثت ان استيقظت عندما خيل الي انني اسمع صوتا نسائيا رقيقا رجرجة الكبر ، يدندن لحن « للي مارلين»، الذي كان شائعا بين قوات الحلفاء ابان الحرب العالمية الثانية . لم ادر وانا مابين اليقظة والنوم ، ما اذا كان اللحن ينساب الى اذني من عالم الاحلام ام من الغرفة المجاورة . بيد ان الصوت المترجرج ما لبث ان انطلق يغني اللحن بكلمات المانية ، بدت لي حزينة ، في حزنها صلابة وعنفوان ووقع خطى جنود ينهزمون بانتظام، فتذكرت ان اصل اللحن الماني . خيل الي ان صاحبة الاغنية ، اكانت بشرا سويا او نفثة من حلم عابر او روحا فرعونية هائمة ، قد تنهدت بحرقة ، ثم انقطع الغناء وغاض الصوت في الصمت المحيط بالفندق . اشعلت النور ونظرت الى ساعتي فاذا بها تقترب من منتصف الليل . اصحت السمع فلم يتناه الى سوى طنين الصمت يصره الليل والهدوء والتوجس في اذني . « عجبا » ، قلت في نفسي : « ايعقل ان يكون هذا الفندق مسكونا بارواح الفراعنة ، كما اوحى لي مديره ساعة وصولي ، فعزف عنه الزبائن خوفا من الارواح تطاردهم في عتمة الليل البهيم » . ولكنني ما لبثت ان تضاحكت من تصوراتي الساذجة ، فاي روح فرعونية تلك التي تغني للي مارلين ، وباللغة الالمانية . تلفعت بملائتي وعدت احاول ان اغنم قسطا اخر من النوم بعد ان اقنعت بان ما سمعته لابد ان يكون صوت مذياع حملته الى مسامعي نسمات متمردة فوق صفحة الماء من المدينة ، ولكن صريرا خافتا ما لبث ان ولد في بدني قشعريرة ، فقمت متعثرا اتلمس مفتاح النور ثانية . غير ان وقع خطى واهنة ، خيل الي انه ينبعث من حجرتي جمد الدم في عروقي جف الريق في فمي ، فامسكت نفسي المضطرب واصغيت الى وقع الخطى يبتعد الهوينا وكان صاحبها طيف عبر الجدار مبتعدا. احسست برغبة في الاستغاثة ، في الاندفاع راكضا الى

الدور الارضي ، ولكن الصرخة تجمدت في حنجرتي وعرقبت ركبتاي ، فتهاويت على السرير استغيث بما حشوت به دماغي على مر السنين من منطق وعلم ،فاذا بالمنطق قد تبدد وبالنظريات العلمية قد سفتها رياح الخوف ، فتمتمت بالفاتحة والكرسي والجن ، حتى خلت ان نفسي اطمأنت وهدا اضطرابي بعض الشيء .

عدت احاول النوم ، فلم افلح في الامساك بزمامه، فقمت الى النافذة افتحها عل برودة الليل تعيد النعاس الى جفني . كان القمر بدرا يعتلي كبد السماء ،يسكب نوره اللجيني بسخاء على مجرى الماء في النيل ،يحتضن الكثبان الصحراوية ، يهمي على الضريح الابيض بصمت ملأت رئتي بهواء الليل النقي ، فاحسست بالانتعاش وبالخمول والاضطراب يزداد انحسارهما .عوى كلب بعيد عواء بالغ فيه مطا ومدا ، وكأنه يتعبد للبدر ، فرجع الليل العواء يمزجه بتكسر ماء النيل على اجراف جزيرتي الصخرية حتى خيل الي انه غداترنيمة كاهن في معبد فرعوني مندثر . وفجأة سمعت حفيفا ، كجناح طير يضرب الهواء ، ولكنني سرعان ما اكتشفت انه الهواء يضرب شراع زورق ، يدفعه بيسرعلى صفحة الماء ويمضي به ضد التيار صوب الجنوب . دققت النظر، فرايت شبحا ابيض نحيلا ينزوي منكمشا في ناحية منه، فيما امسك بمقبض السكان رجل اسمر اللون مشطب الوجه ، يحتمي من برد الليل بلفاع طويل لفه لفتين حول عنقه : « انه وربي عبدالله النوبي .. » ، قلت في نفسي: « عجبا .. الى اين يخرج في مثل هذه الساعة ؟ ومن هي رفيقته ؟ اهما عاشقان يهربان الى احضان الليل من العيون الفضولية ؟ » . ابهجتني الفكرة ، وشعرت ببقايا اضطرابي تتبدد ، فعدت الى سريري ونمت حتى الضحى .

عندما هبطت الى بهو الفندق ، وجدت موظف الاستقبال يجلس مكانه كالمومياء من فرط سأمه ،تحط الذبابة على ارنبة انفه فلا يكلف نفسه عناء نشها . سألته عما اذا كان احد الزبائن ينزل في الغرفة المجاورة لغرفتي ، فابتلع ريقه بفرقعة بينة ورطب شفتيه بلسانه ، وقال دون ان يرمش له هدب كمن يسير في نومه ، : « طبعا يا استاذ . انها عجوز المانية تأتينا في مثل هذا الوقت من كل سنة . لولاكما لاغلقنا هذا الفندق وعدنا الى بيوتنا . » . تنفست الصعداء ، وسألته بمرح ان يرسل لي افطارا اتناوله في الحديقة .

الى جانب شجرة برتقال « ابو صرة » دانية الثمر، لمحتها تجلس بلا حراك ، تحدق في تكسر ضوء الشمس على صفحة النيل ، تكاد نسمات الضحى النشطة ، التي تداعب شعرها القطني وتعابث ثوبها الابيض الخفيف ،ان تهز عودها الناحل. : «يا لغرابة الصدف»، قلت في نفسي ، : « هذه صاحبة الحقائب المتعددة التي جاءت تقضي عطلة عيد الميلاد عند اصدقاء لها في اسوان؟ ما الذي جاء بها لعمري الى هذه الجزيرة المهجورة؟ اهي صاحبة للي مارلين ؟ . لم اكن في واقع الامر شديد الحرص على العثور على اجوبة لتساؤلاتي ، فقد احسست بانشراح وغبطة لرؤيتها ، وبكثبان الوحشة التي تراكمت داخل ذاتي تسفيها ريح رخو طيبة ، فمضيت اليها حثيث الخطى مبتسما ، وقد اعتزمت دعوتها لتناول الافطار على مائدتي . غير انها ما ان سمعت وقع خطاي المنفعل ، حتى خلتها ارتجفت ، ثم التفتت الى الوراء الى الوراء بحركة متشنجة ، كظبية تنسمت خطرا محدقا ، فرايت وجهها ممتقعا ، وعينيها اللتين زادتهما عدستا نظارتها المستديرتان اتساعا ، تدوران في محجريهما بخوف واضطراب ، ثم قامت تهرول متعثرة وكأنها رأت عفريتا . توقفت من فرط دهشتي ،وتلفت حولي على اكتشف سبب اثارة فزعها . ولكنني ما عتمت ان سمعتها تصرخ صرخة فزع متشنجة ، وترتد خطوة أو اثنتين الى الوراء ، ثم تتجمد في مكانها مسلوبة الارادة . نظرت ، فرايت ثعبانا صلا مرقطا يمتد مترا وبعض متر ، خيل الي انها داست عليه اثناء اندفاعها العشوائي ، ينتصب بعضه متحفزا وقد فغر شدقيه وراح يفح فحيحا يرشم البدن بثور قشعريرة ، يكر براسه عليها ويفر لا يني لسانه المنشعب عن الذب ، وكأنه يختار لنفسه موضعا غضا من ساقها ينشب فيه انيابه السامة . كانت الصرخة قد استقطبت عبدالله النوبي واثنين من النذل ، ولكنهم تجمدوا ايضا في مطارحهم لا يأتون حراكا . نظرت حولي بسرعة ، فرايت بحذاء جدار الحديقة حطام منضدة خشبية ، فوثبت اليها ، وتناولت ساقها ، واندفعت بها الى الحية ، ثم رفعت الخشبة عاليا في الهواء بكلتا يدي ، وهويت بها بكل ما اوتيت من قوة كلاعب كريكت محترف ، على راسها ، فاقتلعتها الضربة من مكانها وطوحت بها امتارا عديدة ، والقت بها تتلوى على عشب الحديقة . دبت الحياة من جديد في عروق النوبي وزميليه فاندفعوا اليها يسحقون راسها بحجر ويهرجون استحسانا ،فيما امسكت بساعد العجوز المرتعشة واقتدتها بعيدا ، فانقادت كحمل وديع تتعلق بذراعي .

لم يكن من السهل على جيرترود – وهذا هو اسم السيدة الالمانية العجوز – ان تبرر فزعها مني لحظة رأتني مقبلا نحوها . اعتذرت عن تصرفها ، بينما كنا نتناول الافطار معا في شرفة الفندق ، وقالت انه من العار ان تفقد زمام نفسها بهذه الطريقة امام رجل شهم ودود وشجاع . وتحدثت عن حاجتها الى نظارات جديدة ، وعن اناس سيئين في هذه الدنيا يملأ الحقد قلوبهم ويعمي بصائرهم . وعندما اخذت تبدل موضوع الحديث بلباقة ، لم اشأ ان احكم الحصار حولها ،

وتركت لها منفذا تنسحب منه ، امــلا في سبر اغوار نفسها تدريجيا بعد كسب ثقتها . مضت تحدثني حديثا شيقا عن الفراعنة وتاريخهم واثارهم في تلك المنطقة من وادي النيل ، وعن معبد فيله ، الذي تعتقد ان اليونسكو اخطأت بانفاق الملايين على نقله من موقعه الاصلي الذي كان مهددا بالغرق تحت مياه النيل ، الى موقع مرتفع، اقتلعته من موضعه كما تقتلع نبتة نادرة دائمة الاخضرار من تربتها لتوضع في آنية بلورية ، لن يلبث عبقها ان يتبدد وبهاؤها ان يذوى ، لانقطاع ذلك الخيط الرفيع الذي يصلها بالارض ، بصدر البقاء والحياة . اعتقــدت ان البعيد لو ترك وشانه لغدا اسطورة لا تقل شـأنا عن اسطورة ، مدينة « اتلانتيس » ، ذات الحضارة العظيمة التي يعتقد ان البحر المحيط ابتلعها ، يثير اخيله الناس على مر القرون . وتمتمت : « من ادراك ياصديقي .. ربما ان مياه النيل ارحم بالمعبد من هذه الاجواء التي يزداد تلوثها يوما بعد يوم . » . هززت راسي لا ادري أأوافقها على رأيها ام اسعى الى دحضه، ولكني آثرت الصمت لما لمسته في لهجتها من اخلاص . وعندما اشتدت حرارة الشمس قامت معتذرة بأن وطاة الشمس تجفف بشرتها وتؤذيها، ومضت الى السلم المؤدي الى الطابق العلوي وهي تتمتم: « قد اراك فيما بعد ياصديقي ، ولكن ليس قبل المساء فانا كما ترى انسانة كسولة يناسب الخمول سنوات عمري . » . وما ان توارت في منعطف السلم حتــى تذكرت ذلك الشبح الابيض المنكمش في زورق عبد الله النوبي ، وهززت راسي باستغراب عظيم .

حملني عبدالله النوبي في زورقه ذى المجذافين الى الشاطيء ، فوجدت السائق عوضين نائما في سيارته . هززته حتى استيقظ مذعورا : « خير يا عوضين ؟ الم تنم في الليلة الماضية ؟ » . : « ابدا يابك .. رزقني الله بسائح مجنون اخذته في رحلة نيليه في زورقي لم نعد منها قبل الفجر . » . : « اذن كان تأخرى عليك مــن حسن الطالع حتى تغنم بعض النوم . » . : « فعــلا ياسيدي . والغريب ان ذلك السائح المجنون رفض أن يدفع لي قرشا من الأجرة . قال انه يريدني ان اخرج به في رحلة مماثلة الليلة ايضا ، ثم يدفع لي الاجر مضاعفا. » : « بارك الله في امثاله من المجانين . » . : « وفــوق هذا وذاك سينقدني خمسة جنيهات اضافية اذا ابقيت فمي مغلقا . » . نظرت اليه مستفهما ، فقال بما يشبه السذاجة ، : « لا .. لا تسألني .. وعدته ان ابقــي فمي مغلقا .. العيال احق بالجنيهات الخمسة . » . ولكن ما ان انقضى النهار حتى كان عوضين قد باح لي بكل شيء . اخذني الى السد العالي وبحيرة ناصر ، ثم عدنا الى المدينة وقد هدنا التعب واضربنا السغب ، فقلت له : « الى أفضل مطعم في المدينة يا عوضين . ». وعندما فتح لي باب السيارة امام المطعم ، قلت له : « هيا يا عوضين .. سنتغذى معا . » . خيل الــي انه يتمتم في سره : « سبحانك ربي .. ابتلتني اليــوم بمجنون اخر ؟ » . احتقن وجهه وهو يعتذر متلعثما : « هذا المطعم لعلية القوم والسواح يا استاذ ، وليس لامثالي . « لا عليك يا عوضين .. » . : « سيطردني مديرة قبل ان اتخطى العتبة .. » . : « بل سيستقبلك هاشا باشا . دست في يد كبير الندل جنيها فاســرع يختار لنا خير منضدة لدبه ، ولكن هــذا لم يحمني وعوضين من عيون الزبائن المحليين وبقية الندل . وبعد ان طعمنا وشربنا ، ربت عوضين على كرشه حامداالله على نعمته ، ثم قال وهو ينكش اسنانه بعود ثقاب : « نتغذى انشاءالله في طهور اولادك يا استاذ .. الحمد لله .. الحمد له في السراء والضراء .. لو كانت كلهـــا سرا لكنت الان من فرط اقبالي على الطعام مثل ذلك المجنون السمين . كاد الزورق من فرط سمنته ينكفىء في الماء . تبا له من يهودي كريه لا يفــارق العبوس وجهه . تذكرت جاري السمين في الطائرة ، وسألت : اهو يهودي حقا ؟ بلي .. يعلق نجمة داود في سلسال حول عنقه . هززت راسي بالم ، بعد ان اتضح لي معنى قوله انه دخل مصر اول مرة بدون تاشيرة . اذن لابد ان يكون جنديا اسرائيليا سابقا دخل أرض مصر فــي احدى الغزوات الاسرائيلية . لم استطع ان ادار مـــا الم بي من ضيق وما انتابني من مشاعر الم ، فـاقبل علي عوضين بجوارحه ، وقد مست مبادرتي بـدعوته الى الغداء شغاف قلبه ، محاولا التخفيف عني ، فروى لي دون ان يعي ، ما وعد بجنيهات خمسة من اجــل كتمــانه .

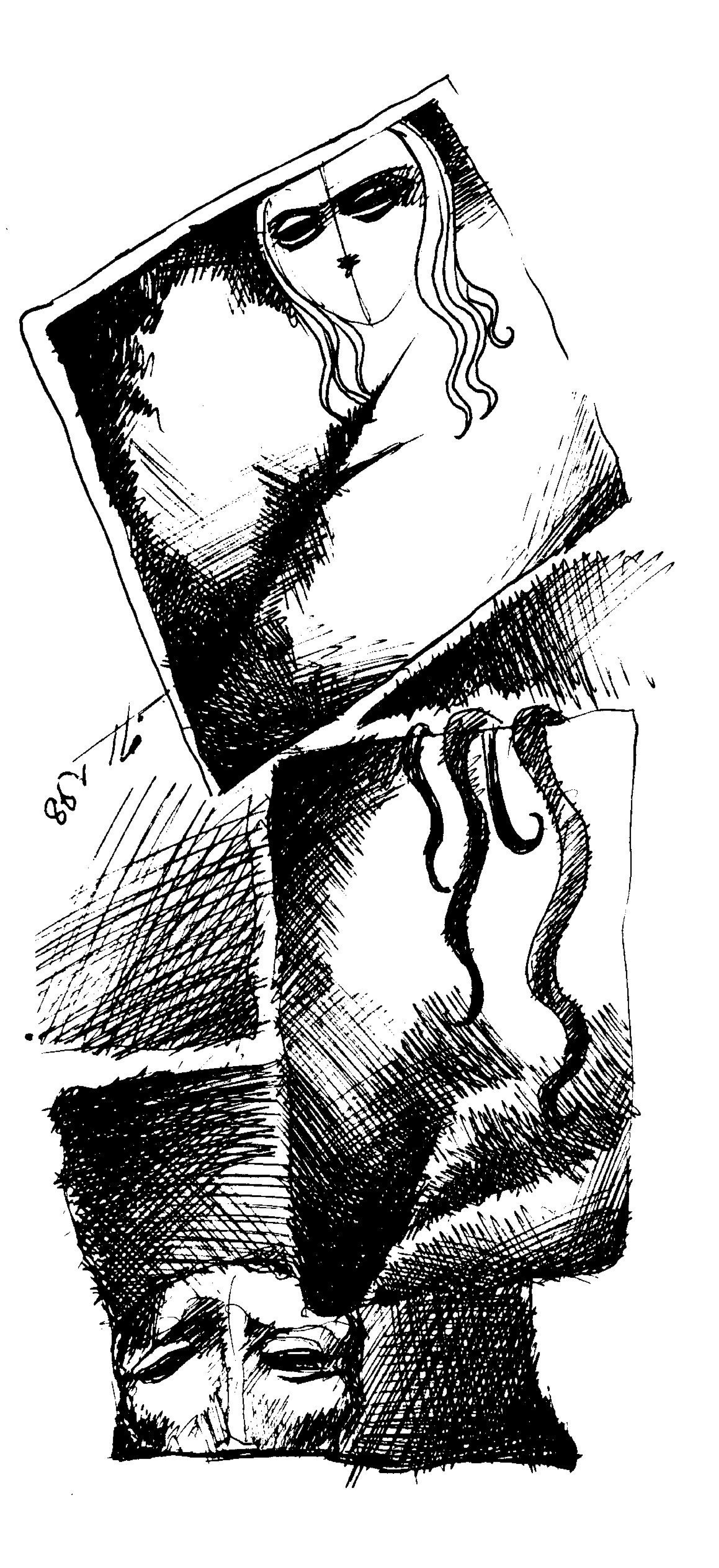
عندما عدت الى جزيرتي المهجورة عصرا ، قال لي موظف الاستقبال الموميائي الشكل ، ان سيدة اسمها مريم اتصلت هاتفيا تعتذر عن الموعد . قالها ببساطــة وهو يناولني مفتاح حجرتي ، ثم عاد يهوم في يقظتــه، دون أن يدري ما خلفه في نفسي من خيبة وخواء واحساس مفاجيء بالوحدة يسحقني . نظرت حولي فوجــدت الجزيرة الموحشة تزداد وحشـــة ، ووجوه النـــدل المتسكعين تتشمع ، وشاطئي النيل ينأيان ، ثم يغيبان في البعد حتى غدت الجزيرة وكانها زورق بلا شــراع أو ربان او بوصلة تحوم حولها ذيول القرش في بحــار آسنة . لملمت نفسي ومضيت الى حجرتي ، ولكنني ما لبثت ان توقفت امام باب حجرة جارتي جيرترود ، وهممت ان اطرقه ، غير انني ترددت واتجهت الى غرفتي وانا اتساءل : « ما الذي يجعل ذلك الاسرائيلي السمين يتعقبها في النيل حتى ساعة الفجر ؟ عجبي .. لم اكن اتوقع العثور على جواب لسؤالي ، فلجأت الى سريري علي اهرب الى احضان القيلولة من وحدتي وتشــوش افكاري ، ولكن النوم لم يــأتني سهلا . : اينبغي ان احذرها من ملاحقته لها في جوف الليل ؟ ما الذي يبتغيه من سيدة في مثل عمرها ؟ أهما لعمري لصان من لصوص

الاثار يتنافسان على كنز ؟ « انقطعت تساؤلاتي فجأة عندما تناهى الي صوت جيرترود تدندن لحنها المفضل، « للي مارلين » ، ثم تنطلق تغنيه بصوت خفيض يتفجر املا ومرحا واقبالا على الحياة ، بصوت فيه وقع خطى جنود يحتفلون في موكب نصر ، صوت صبية تغني للحب وهي تتهيأ لاول لقاء مع فتى احلامها . مسح ضوع السعادة المتفجر من صوتها ما بنفسي ، فابتسمت، ونمت حتى مهبط الظلام .

قطعت المساء الى المدينة ، ومضيت اتجول في طرقاتها وازقتها ، حتى ملت قدماي السير ، فاتجهت الى « كاتراكت الجديد » اتناول فيه عشائي . وجدته فندقا فاخرا مزدحما بخليط من السواح والمصريين الموسرين وبعض اعيان الارياف بملابسهم التقليدية ، ينتشرون في بهوه وشرفاته وفي قاعة الطعام في الدور الاول . اخترت شرفة تطل على جزيرتي المهجورة وجلست احتسي قدحا من الجعة المثلجة . غير ان ازدحام المكان بالناس الغرباء ، يتحركون امامي كما تتحرك الشخوص في حلم ، لم يزدني سوى احساس بالوحشة. تذكرت مريم للمرة الالف ، : « تبا لحظي العاثر ، » تذمرت بحنق ، : « ما الذي اخلفها الوعد او نفرها من لقائي ؟ » . رحت اصب جام غضبي على بعوضة فارهة حلا لها الطنين في تجويف اذني ، اضربها بجمع يدي تارة او اصفعها اذا استقرت على عنقي وينصفع العنق . مضى الليل بطيئا مملا ، فنهضت اتناول تشائي بدون شهية . وقبيل انتصاف الليل اقبل عبدالله النوبي الى ليعيدني الى آمون في زورقه الصغير ، فوجدني اجلس على جدار المرسى قرب الماء في انتظاره ، اكاد استسلم للنوم ، لا يمنعني عنه سوى اسراب البعوض التي رتعت في جسدي وولغت من دمي رغم مقاومتي المستميتة . وتركتني اهرش بدني كالمجذوم . رثى عبدالله لحالي وقال انهم يوقدون في القرية التي هجروا اليها من النوبة ، اثر بناء السد العالي ، النار طوال الليل ، يطرد دخانها البعوض . ثم اردف ضاحكا : « والا لهبر اجسادنا احياء » .

ضرب النوبي صفحة النيل بمجذافيه ومضى عائدا بنا الى الجزيرة التي يضيئها البدر المكتمل . : « الا تنام يا عبدالله ؟ » . حدق في وجهي قليلا يستجلي كنه سؤالي ، ثم ابتسم وقال لاهثا : « احيانا يا استاذ . العيال كثار والاسعار نار . » . عاد وجهه العجوز يتقلص وكانه ادرك ان وراء سؤالي ما وراءه ، فعاجلته : «ولكن لبدنك عليك حق . هل يتعين عليك ان تسهر حتى مطلع الفجر ؟ . » . توقف عن ضرب الماء بمجذافيه وحدق ثانية في وجهي ، فانحرف الزورق وانجرف مع مجرى الماء . : « ارأيتني الليلة البارحة ؟ » . لم اجبه . : « الى اين تحمل العجوز الالمانية جيرترود بعد انتصاف الليل ؟ . دس طرف مجدافه المفلطح في الماء محاولا كبح جماح الزورق وتصحيح اتجاهه ، ولكنه لم يجب . : « استخرج بها الليلة ايضا ؟ » . : « بلى . . » . : « الى اين ؟ » . : « الى قرية في الجنوب على شاطىء النيل . » وما امر هذه القرية ؟ فيها صديق للالمانية العجوز ، اسمه خريص الاشقر . صديق ؟ عجبا . لاتسيء الظن يا سيدي ، فمن كانا في مثل عمرهما خبت جذوة الشباب فيه . وفيم التخفي اذن ؟ . الستر . . الستر . لخريص الاشقر زوجة وابناء . عاد يضرب الماء بمجذافيه بقوة ، فامهلته حتى وصل بي مرسى آمون . ناولته سيجارة واشعلت لنفسي اخرى ، وجلست على حافة صخرة احدق في الماء : كل مافي الامر انني احملها اليه في غيط » قريب من القرية على ضفة النيل ، واجلس في المركب انتظرها . كانت تمضي اليه فيجلسان تحت نخلة نخلة يملكها خريص الاشقر يتحدثان ، او يضحكان او يبكيان . في الليلة البارحة سمعتهما يبكيان بحرقة بكاء قطع نياط قلبي. وفيم بكاؤهما يا عبدالله ؟ . لا ادري يا سيدي . يتحدثان دائما بالالمانية . فخريص الاشقر دليل للسواح الالمان يأخذهم الى آثار الفراعنة .

في صبيحة اليوم التالي كنت اتناول الافطار مع جيرترود ، والصمت يلفنا . كنت افكر في طريقة اتسلل منها الى اعماق سريرتها دون ان اؤذي مشاعرها ، أو ان احذرها في الاقل من مغبة ملاحقة الصهيوني السمين لها في النيل ، عندما اقبل المراكبي عوضين بزورقه الشراعي ، وقفز منه بخفة عند المرسى ، وراح يقفز الدرجات الحجرية ثلاثا ورباعا اثناء اندفاعه نحو مدخل الفندق شامرا طرف « جلابيته » بيده ، فبدت قدماه الحافيتان عريضتين كخفي بعير . كان ممتقع الوجه غائر الحدقتين محمر العينين . وعندما راني اندفع نحوي لاهثا : « يا استاذ . . يا استاذ . » . هببت واقفا استقبله بجزع : خير يا عوضين ؟ ما الذي الم بك . قتلوه يا استاذ . . قتلوه . . صحت باضطراب : قتلوا من يا رجل ؟ . . افصح . . قتلوا خريص الاشقر . . ماذا ؟ من قتله ؟ . . اليهودي السمين . . الذي . . كانت برفقته فتاة مصرية اسمها مريم . . احسست بدوار وبركبتي تكادان تتداعيان تحت ثقلي : ذهبت الى الشرطة ، افضيت اليهم بكل ما اعرف ، فاتصلوا بالقاهرة هاتفيا . أمرت القاهرة بعدم التعرض لهما ، لان اليهودي السمين ضيف على جهات خاصة ، والفتاة مريم ظابطة في المباحث العامة . يا للغرابة . . يا للعجب . . تمتمت بألم . . قتله ذلك السمين برصاصة في الراس ، فادعت النيابة العامة هنا انه مات غرقا . . قضاء وقدرا . ارايت مثل هذا العهر يا استاذ . . ومريم يا عوضين ؟ : بكت بحرقة ، حتى خشي اليهودي السمين



ان تستقطب الخفر ، فانتهرها ولكنها لم ترعو ،فصفعها على وجهها صفة شقت شفتها وادمتها . لم تكن تعلم ما الذي بييته لخريص الاشقر . عهد اليها رسميا بمساعدته في تقصي اثر سيدة المانية عجوز ، وملاحقتها الى اسوان ، فتخفت في زي مضيفة طائرات ليسهل عليها مراقبة المسافرين دون اثارة أي شبهة . ظنت الامر يتعلق بملاحقة عصابة دولية من مهربي الاثار ، وان اليهودي السمين من انتربول . واثناء عودتنا بالزورق بعد ان اقترف اليهودي جريمته ، حرضتني على معاونتها بالقائه في الماء ليجرفه التيار الى حتفه كما جرف جثة خريص الاشقر ، ولكنني جبنت يا استاذ .. فقد كان قاتله الله يتسلح بمسدس .

نظرت الى وجه جيرترود ، فوجدته ممتقعا وهي تتشبث بمائدة الطعام ، فسألتني بصوت متشنج النبرات ، لماذا تتحدثان عن خريص الاشقر ؟ هل ظفروا به ؟ . قلت بدون مواربة وكأنني اريدها انتكرع العلقم دفعة واحدة حتى لا يعذبها مر مذاقه طويلا ، بل قتلوه يا عزيزتي .. قتلوه . احسست ان قسمات وجهها تجمدت وغاض منها بقية ما فيها من لون ،وبغلالة من الدمع ضبابية تعكر صفاء عينيها وتغبش عدستي نظارتها ، وبأسنانها الاصطناعية تصطك من الاضطراب، ولكنها نهضت منتصبة بكبرياء ودفعت صدرها الى الامام ، ومضت وعلى شفتيها ما خيل الي انه ابتسامة تحدى او اصداء للحن «للي مارلين» ووقع خطى جنود ينهزمون بانتظام . ولكنها ما ان تقدمت خطوة أو اثنتين حتى تهاوت بين ذراعي باكية ، وقالت وهي تشهق بحرقة من بين هامي دمعها : يا لحماقتي .. لقد قدتهم اليه باستهتاري . كان ينبغي ان ادرك ان الاوضاع تغيرت . لم افهم وما لججت بالسؤال .

مر عام كامل وسر مصرع خريص الاشقر يقض مضجعي . وذات يوم وجدت على مكتبي قبيل عيد الميلاد ، عددا من بطاقات المعايدة ، تحمل احداها طابع بريد الماني . مددت يدى افتحها اولا وقد تذكرت صديقتي جيرترود وخريص الاشقر ، فصدق حدسي . لقد كانت البطاقة منها :

« ايها العزيز » ،

لاول مرة منذ خمس عشرة سنة لااقضي عيد الميلاد في اسوان . ما اقسى ان يقضي المرء عيد الميلاد بعيدا عن اسوان . ولكن هذا العام الذي انقضى ،مسحت ايامه بمرهم النسيان على نفسي ، فالتأم بعض من جراحها وتماثلٌ بعض للشفاء ، وازالت عن عيني غشاوة تحجرت ، ونفضت عن قلبي كثبان خوف تراكمت حقبا طوالا . ولكنني ان نسيت الم نفسي واوجاع قلبي ،

فانني لم انس يوما مودتك واريحيتك عدم الحافك بالسؤال ، عندما ما كانت مغاليق قلبي ثقيلة الاقفال . اما الان فانني اعتقد ان من حقك ان تعرف .. في الاقل حتى لا تسيء الظن بي .

تزوجت من خطيبي كريستوفر ، الذي كنانناديه كريس ، قبل اندلاع نار الحرب العالمية الثانية بايام، ثم افترقنا . التحق هو بالمباحث العسكرية ، وبقيت انا ادرس تاريخ مصر القديم في احدى الكليات ،وانتظر كان اهتمامنا المشترك بالتاريخ المصري القديم هو الذي وطد العلاقة بيننا في اول الامر ، خاصة ابان الزيارةالتي قمنا بها مع طلبة الجامعة الى الاقصر واسوان قبل زواجنا بعام . صرنا نلتقي لماما كلما تمكن من الافلات من قيود العسكرية ، فننهل من ينابيع الحب ونغنم ما استطعنا من صفو الحياة الشحيح . وعندما هدأ النقع وتكست افواه البنادق ، قيل لي انه في عداد المفقودين، وانه مات في الاغلب ، فلم اصدق . خرجت مع كل ثكلى خرجت تبحث عن ابنها ، وعن كل ايم خرجت تفتش عن زوجها ، ولكني لم اعثر له على اثر . دفنت المي في قلبي ، ورضيت كالملايين غيري ، بالواقع . الا ان الصهاينة ما لبثوا ان اتهموه بان له ضلعا في عمليات القتل الجماعي في معسكرات الاعتقال . هببت ادافع عنه وعن ذكراه ، غير مبالية بما اتعرض له من تحقير من الصهاينة وحتى من ابناء جلدتي ، الذين غسل الحلفاء عقولهم ، في قدور مليئة بدولارات خطة مارشال ومفاهيم غريبة . ومرت السنين وهدأت الضجة وفترت المشاعر ، ومضت الحياة في سبيلها ، لا يتوقف دولابها عن الدوران قط .

وذات يوم ، وبينما كنت اقرأ تقريرا مصورا في مجلة « دير شبيغل » عن الاحتفالات بافتتاح السد العالي ، رأيت بغتة صورته امامي ، تبرز على صفحات المجلة كشبح ينبعث من الماضي . كان يقف بملابس مصرية تقليدية بين رهط من عمال السد المصريين .

شددت الرحال الى مصر ورحت ابحث عنه حتى وجدته. كان قد هرب الى مصر بعد ان استسلم الالمان ، عندما علم بان اسمه مدرج على قائمة الصهاينة السوداء ، وساعده اتقانه للغة العربية ومقدرته الفائقة على التأقلم، في التخفي . حور الفلاحون اسمه من كريس الى خريص، واسموه الاشقر لشقرة شعره ، وتزوج مصرية وانجب اطفالا . لم تثر شقرة شعره وزرقة عينيه تساؤلات كثيرة ، فالكثيرون من المصريين ، وخاصة الذين ينحدرون من منطقة المنصورة ، يحملون الشقرة ذاتها ثم ذاب في ذلك المجتمع الريفي في الجنوب ، كما يذوب في الماء فص ملح .

غفرت له يا صديقي ، وصرت اذهب اليه خفية قبيل عيد الميلاد من كل سنة ، دون ان ادري ان اولئك الحاقدين ، يراقبون تحركاتي . ولكنهم كانوا دائما يرتدون خاسرين دون التمكن من اللحاق بي الى مصر .

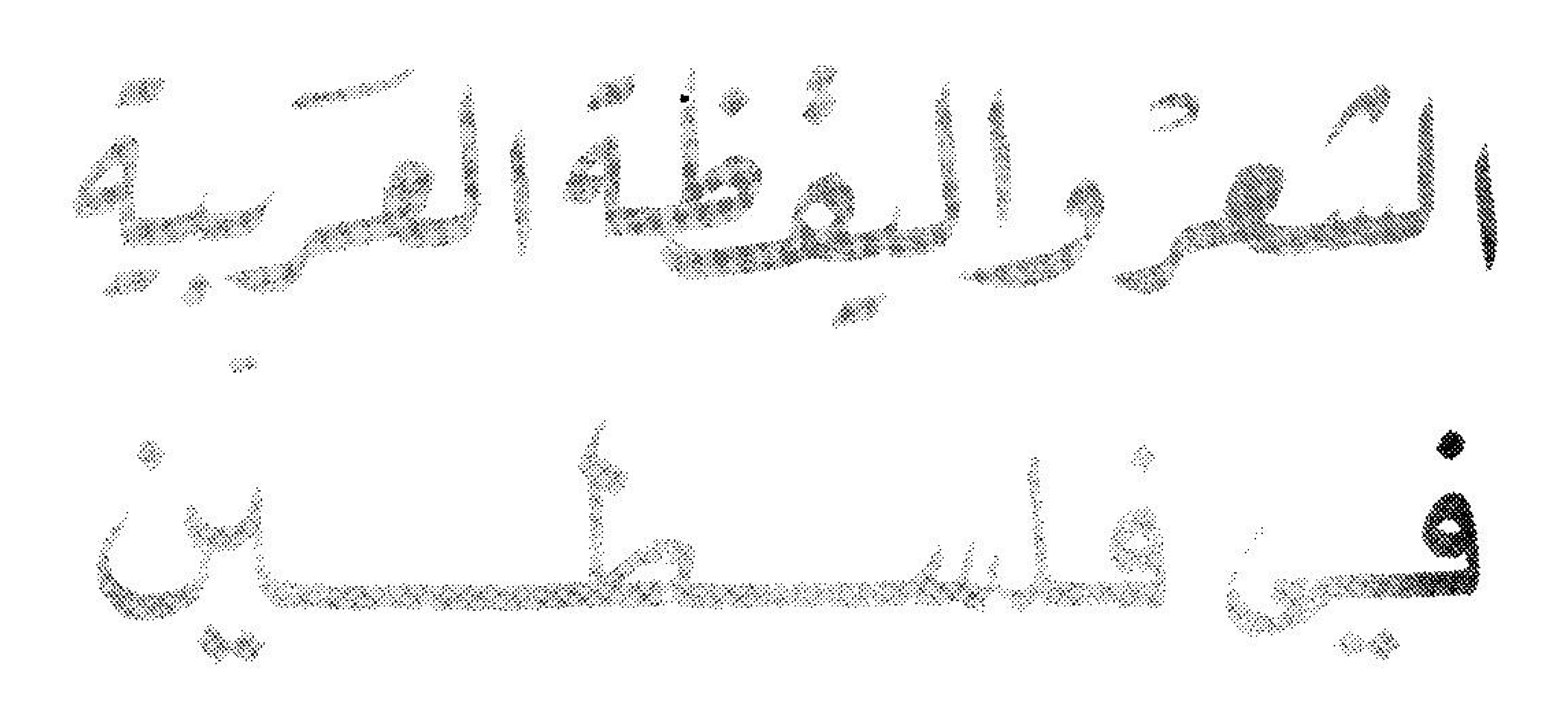
اما الان فقد تبدلت الاحوال وتغيرت المفاهيم ، حتى انه لم يعد يشفع له انه لم يعد كريس ، بل صار خريصا ، وانه لم يعد المانيا ،بل مصريا رب اسرة مصرية، غير انني يا صديقي لست حاقدة على قومك او شامتة بمصيرهم ، اذ تعبر في تاريخ كل امة غمة ، ولكنها ما تلبث ان تنقشع وتزول .

اصون لك مودتي حتى اخر ايام العمر ، متمنية لك عيد ميلاد سعيد ودمت .

صديقتك جيرترود

ما بالك تحصي نجوم الظهر ؟ ، سأل زميلي في المكتب ، عندما لاحظ انني اطيل التحديق في سماء لندن المعتكرة عبر النافذة . انني لا احصي النجوم يا صديقي ، بل رؤوسا اينعت وحان قطافها . ما عهدتك ثوريا ذا آراء متطرفة . لست ثوريا او ما يحزنون يا رفيقي . كل ما هناك انني طلت امتهان الصحافة .. مللت الكتابة عن الناس دون ان يكتب عني شيء حسنا .. هب انك طلقت الصحافة ، فما الذي تجيده سواها في هذه الحياة ؟ . الصيد يا صديقي .. الصيد .





قبيل الاحتلال البريطاني

■ د. حسني محمود حسين

كانت البلاد العربية ، وفلسطين جزء منها قسما مهما من اقسام الامبراطورية العثمانية ، ولم يحدث على مدى التاريخ ان كانت فلسطين دولة قائمة بذاتها، وان مرت بعض الاقطار العربية الاخرى احيانا ، في مثل هذا الدور . ولقد ظلت فلسطين دائما تشكل الجزء الجنوبي من بلاد الشام فكانت تحت حكم العثمانيين تتداخل بصور مختلفة ضمن تقسيماتها الادارية كجزء ملتحم بهذه البقعة الجغرافية الا ما كان من استقلال متصرفية القدس ، فقد ظلت ترتبط بوزارة الداخلية في عاصمة السلطنة مباشرة ، وذلك لمكانة القدس الدينية والتاريخية .

ولم تعرف التقسيمات التي تعهدها اجيالنا الحديثة الا مع نكبة هذه المنطقة بالاستعمار الاوروبي الذي خلقها ظلما وعدوانا بعد الحرب العالمية الاولى . ففلسطين - بحدودها التي اصطنعها الانتداب البريطاني لم تكن الا معلما من معالم الصورة العامة لبلاد الشام ، أو ملمحا من ملامح وجهها . وانه لمن اسوا الامور وأشدها مرارة على النفس ان نضطر دائما في دراستنا الادبية الحديثة ان نفرد هذه الاقطار بدراسات مستقلة خاصة بكل قطر ومتمشية مع تقسيمات الاستعمار وحدوده السياسية التي حددها بها ، مع ان الانتاج الادبي في كل منها كان جزءا من مجموع الانتاج الادبي العام فيها ، وتحت الظروف العامة المتشابهة للبلد الواحد مع الفوارق الجزئية الطبيعية بين المراكز والاطراف . فاذا ما القينا نظرة على احوال هذه البلاد تحت الحكم العثماني ، فاننا نجدها متشابهة على العموم في النواحي الادارية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية والفكرية والتعليمية ، الا في حالات خاصة اختص بها لبنان تحت ظروف معينة في فترة من الزمن . تلك احوال حكمها ، على العموم ، الجمود والتخلف والتقهقر . اذ كان الجهل يخيم على جمهور الناس ويتحكم في مجرى الحياة العامة ويوجه تياراتها[1] وامام الامكانات المحدودة التي فرضتها سياسة الحكومة العثمانية . لم يتح للرعيل الاول من ادباء هذه البلاد الذين نشأوا في ظل الامبراطورية ان يصيبوا قسطا كبيرا من التعليم ، فظلوا يدورون في دائرة علوم النحو والفقه قراءة وتأليفا . شرحا واختصارا دونما ابتكار أو اصالة . مثلهم في ذلك مثل اندادهم في البلادالعربية الاخرى ، ما عدا مصر ولبنان الى حد ما . وهكذا تجمدت الوان الحياة الثقافية الى حد كبير على بعض الموروث من العلوم اللغوية والشرعية . فكانت تعقد لها الحلقات الصغيرة والمجالس في مساجد المدن الكبرى وبخاصة في المسجد الاقصى في بيت المقدس . وفي جامع الجزار في عكا .

وتكتمل صورة الحياة الثقافية المتقهقرة في فلسطين اذا اخذنا بعين الاعتبار ضعف صلتها الثقافية بالعالم الخارجي . فقد كانت « طوال القرن الماضي منقطعة أو كالمنقطعة »[2] على عكس لبنان ومصر . اذ لم تكن تتاح الفرصة الا لقلة من ذوي الثراء يوجهون ابناءهم في طلب العلم واستكمال الدراسة الى بيروت أو

طرابلس الشام حيث المدارس السلطانية (الثانوية) ، أو الى الاستانة حيث المدارس الثانوية والعالية المختلفة ، او الى مصر للمجاورة في الازهر الشريف بخاصة ، وقليلون جدا كانوا يؤمون بعض دور العلم في اوروبا وبخاصة في فرنسا ، ومن الجدير بالذكر انه لم يكن لهؤلاء اثر كبير في حياة بلادهم الثقافية او نهضتها العامة ، لانهم لم يكونوا يعودون للحياة او للعمل فيها لاحساسهم بأنها تضيق عن امكاناتهم وثقافتهم ، فسرعان ما كان من يعودون منهم الى بلادهم يحسون بالغربة والاختناق الثقافي والاجتماعي في بيئاتهم المختلفة الى حد الجمود ، فيهجرونها الى بلد اخر داخل الامبراطورية أو خارجها ليجدوا المناخ الثقافي واجواء الحياة الاكثر مناسبة ، يساعدهم على ذلك كون الاقطار الداخلية مفتوحة الحدود ضمن امبراطورية واحدة وتخضع لحكم مركزي موحد . أما اولئك الذين كانوا يعودون الى مدنهم وبلادهم حتى في مطالع القرن العشرين ، فقد كانوا « بحكم طبيعة ثقافتهم وتحصيلهم العلمي بقية من قديم وليسوا بداية لجديد ، حفظوا اطرافا من التراث التليد ، ولكنهم لم يشاركوا في صنع تراث جديد » ... ان القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين لم يضما جذور النهضة الادبية والفكرية الحديثة في الداخل ، وان كانا قد القيا ببذور اثمرت في الخاخرج[٣] . وهكذا لم يكن في مقدور فلسطين ان تنفرد بحياة ثقافية متكاملة ومستقلة ، شأنها شأن كل جزء بالنسبة الى الكلّ الذي ينتمي اليه « فلا عجب اذن ان تخلوا في ظل العثمانيين » لهذه الاسباب مجتمعة ، من العوامل التي تبعث النهضات الفكرية والادبية في الامم.

وبالاضافة الى هذه العناصر التي تالفت منها صورة الحياة الثقافية في فلسطين فقد عرفت البلاد بعض العناصر الاخرى منذ بدايات القرن العشرين ، فظهرت الصحافة الوطنية ، اذ انشئت بعض الصحف في القدس وحيفا ويافا وعكا وبيت لحم وغيرها من المدن، واسست كذلك بعض الاندية والجمعيات والحلقات الادبية منذ اواخر القرن التاسع عشر ، ثم نمت نموا لافتا للنظر في النصف الاول من القرن العشرين وكذلك كان للاحداث السياسية التي كانت تعتمل داخل الامبراطورية تأثير كبير في حياتها وتركت بصماتها واضحة على الحياة الثقافية بخاصة ، وكان من اهم هذه الاحداث اعلان الدستور عام ١٩٠٨ حيث كان قيمة لاحداث تمخضت عنها الحياة داخل بلاد السلطنة في الحقبة الاخيرة من حياتها . وكان لهذا الحدث مع ما تلاه من تطورات اثر كبير على سير الحركة القومية العربية ونشاطاتها واتجاهاتها ، وقد شارك فيها العديدون من ابناء فلسطين ، فكانت لهم ادوار بارزة في تلك الحركة انشاءا وتنظيما وتوجيها . والدعوة العربية « لم تكن قبل الدستور العثماني منظمة او ذات هدف معين ، بل كانب عاطفة قومية تظهر من حين الى اخر في الادب العربي بمظهر التذكر بالماضي والاهابة بأبناء الشرق العربي الى التقدم في سبيل العلى . فلما دخل العرب العهد الدستوري واصبحوا يرون بجلاء مالهم وما عليهم اخذتهم الغيرة القومية فبداوا يلهجون بها ، وشعروا ان العنصر السائد في السلطنة يقاومها، فازدادوا تعلقا بها ، ولم يلبثوا ان نظموا الجميعات والهيئات السياسية . فانتشرت بيهم دعوة قومية ترمي الى استقلال الاقطار العربية استقلالا اداريا»[٤].
ويمكننا ان نحس بوضوح اضطراب النفسية العربية في فترة العهد الدستوري وما تلاه (ما بين ١٩٠٨- ١٩١٤) من خلال نفثاتها الشعرية المعبرة عن خوالجها، والمطالبة بتحقيق امانيها . فهذا الشيخ يوسف النبهاني[٥] ، وهو « من اشهر شعراء العصر » كما وصفه الامير شكيب ارسلان[٦] يصور بعد ايابه من استانبول ، الهوان والزراية التي يلقاها العربي في عاصمة الخلافة الاسلامية ، فيقول في قصيدة له يمدح فيها ابا الهدى الصيادي في ايام السلطان عبدالحميد :

ويممت (دار الملك) احسب انها
الى اليوم لم تبرح الى المجد سلما
فالفيت فيها امة عربية
يرى الترك منها ـ امة الزنج ـ اكرما
وما نقموا منا بني العرب خلة
سوى ان (خير الخلق) لم يك (اعجما)
بني الترك اني ما تكلمت هاجيا
ولكن قلبي من جفاكم تكلما[٧]

ونحن ندرك دلالة المرارة الممضة التي يغض بها الشاعر من خلال هذا التعليق بيني الترك بسبب الرابط الديني الذي يربط بين العنصرين العربي والتركي ،وهو الاسلام ، فهي مرارة لها دلالاتها على المشاعر العربية قبل اعلان الدستور بسنوات ، برغم ان الشاعر ينظم قصيدته في مدح احدى الشخصيات العربية البارزة في بلاط الخليفة السلطان .

وفي وصف احوال العرب ، والتنبيه على اوضاعهم السيئة في هذه الفترة المبكرة ، ومما له دلالة قوية على اليقظة التي تحلى بها الشاعر العربي في فلسطين ، ما يندب به اسعاف النشاشيبي حالهم في قصيدة من اربعة وعشرين بيتا ، تعج بالغيرة ، وتفيض بالاسى والحزن على قومه بسبب ما آلت اليه احوالهم من درجات التقهقر والانحطاط ، والشاعر صادق في لوعته وفي تمنيه ان يقيل الله قومه من عثرة حياتهم . يقول

مستهلا قصيدته في بساطة ودون عمق في الاحساس ، فجاءت نظما مسطحا مباشرا ، غمره بنظرة سوداوية طافحة بالدموع :

العرب مات شعورهم
فاندبه دهرك باكيا
ولي فولي بعده
انسي وساء مآليا
قد كنت اطمع ان ارى
وطني بهيجا زاهيا
فوجدته من كل علم
أو علاء خاليا
فرثيته وندبته
وسكبت دمعي عاليا
فسعادتي يا ابن الكرام
وبغيتي ومراميا
ان تصبح العرب الاذلة
سادة ومواليا

وبسبب الواقع المزري الذي انحدرت اليه الحياة العربية في أيام العثمانيين ، فقد انبرى الكثيرون من شعراء فلسطين يشاركون شباب العرب ورجالهم في دفع الظلم التركي عن البلاد ، ولاقوا في سبيل ذلك كثيرا من العنت وصنوف البطش والاستبداد ، فنفي الكثيرون منهم الى اقاصي الاناضول وزج بهم في اعماق السجون ، ونظموا في تجاربهم النضالية هذه كثيرا من الشعر وقد جمع « عيسى اسكندر المعلوف » كثيرا منه في بحث نشرة في حلقات تحت عنوان « المشاهير والسجون » ومن ذلك ما قاله محمد افندي صالح الهادي الحسيني النابلسي[8] وكان قد سجن في الاناضول متحديا اعداء امته :

ماراعني انني اغدو صريع اذى
وسط السجون مصلوبا على النصب
لم يلهني عن بني قومي وعن وطني
وعد الطغاة وبذل المال والرتب
ان يقبض الحر أو يبقى فان له
ذكرا يخلد في الاسفار والكتب

وله من قصيدة اخرى :

قد أوجس الاتراك من خيفة
فاستحسنوا أطفاء كل منار
فزججت في قعر السجون وما دروا
ان المحابس جنة الاحرار
ان كان ذنبي ان اعلم امتي
فاستكثروا من هذه الاوزار
ان يصلب الاعداء حسما فانيا
فالروح تأوى مسكن الابرار
تبقى البلاد اذا تعهد امرها
عدل ولا تبقى مع الاشرار[9]

وهذه التضحية وهذا التفاني اللذان يعبر عنهما الشاعر في سبيل امته ووطنه ، انعكسا في تجربته الشعرية صدق عاطفته وحرارة حياة في بعض تعبيراته البيانية الجميلة كما في البيت الاول في مطلع قصيدته الاولى ، وكما في قوله (فاستحسنوا اطفاء كل منار) و(ان المحابس جنة الاحرار) . وقد قادت الشاعر المستنير شجاعته وجرأته النبيلة الى تخوم التفاؤل بحتمية خلاص الشعوب من الحكام الاشرار يوما ما ، ومن هنا اغتنى نبع التفاني والنضال القومي في نفسه. ولم يقتصر هذا النضال على الشعراء الشباب وحسب، وانما نرى الشيوخ منهم ايضا يبارون الشباب في كفاحهم القومي وكشف مظالم الاتراك امام امتهم ، فهذا الشيخ سعيد الكرمي يحكم الاتراك عليه بالاعلام خلال الحرب العالمية الاولي ، ثم يبدل به السجن المؤبد لشيخوخته[10]، وهذا الشيخ سليمان التاجي الفاروقي يقول فيه عيسى المعلوف .

« ولمعري فلسطين الشيخ سليمان التاجي الفاروقي اشعار رائعة قبل نفيه وبعد نفيه الى بر الاناضول ، وكنا نود نشر شيء منها فتخلفت عنا بعض منتجاتها التي وعدنا بارسالها صديق لنا »[11] .

وللشيخ الفاروقي[12] الملقب (بدوي فلسطين)، شعر سياسي قوي ينبه على حقوق العرب ، ويلتمس من السلطان محمد رشاد النظر في هذه الحقوق ،وعدم غمطها وينتقد عدم ادخال احد من العرب في الوزارة .

ومن امثلة ذلك قصيدة له تزيد على السبعين بيتا ، يعدد فيها مناقب العرب وفضلهم على الدولة العثمانية ، فيقول :

العرب لا شقيت في عهدك العرب
سيف ملكك والاقلام والكتب
سياج دولتك الفرا ومعقلها
والثاتيون وحبل الملك مضطرب
هم الجبال فما حملتهم حملوا

لكن اذا سمتهم ضيم النفوس ابوا
سادوا فلم يستبح انسان دولتهم
وذيل منهم فما هانوا لما سلبوا
وكل فضل اتى فالعرب مصدره
بل أي فضل اتى لم تحوه العرب
لسانهم اخلق الاغفال جدته
فبات ينعى على الكتاب ما كتبوا
بضع وعشرون مليونا لهم لغة
تموت ما بينهم يا شد ما غلبوا
سياسة العنف لا تجدي وان نفعت
فالحيل ان شد يوما سوف ينقضب
والعرب اكرم شعب انت تحكمه
ولن تضيع في ايامك العرب

ويشير الى خيبة آمال العرب في الدستور الذي لم يكن غاية في ذاته ، فيقول :

كنا نعلل بالدستور انفسنا
بفارغ الصبر ذاك اليوم نرتقب
حتى اذا جاء لم يحدث لنا حدثا
ولا استجيب لنا في مطلب طلب(١٣)

ويتضح لنا في هذه القصيدة ان الشاعر ، برغم افتخاره بأمته وبأمجادها وأبائها ، ومطالبته باحياء لغتها ، لا يزال يدور في الفلك العثماني ، ويقع ضمن تأثير العلاقة التقليدية بين الشاعر العربي والحاكم في الازمان الماضية ، فيتقرب اليه ويقرب اليه قومه طالبا اليه رعاية ملايينهم كرعايا من غير الدرجة الثانية . ولا غرو في ذلك فالقصيدة قيلت كما يبدو في فترة اقتصار العرب على المطالبة بالحكم اللامركزي مع بقاء التبعية للخليفة وللسلطنة . ولكن الشاعر يعنف في قصيدة اخرى يستفز فيها النواب العرب ، فيدعوهم الى النهوض بأمتهم واحتضان حقوقها في الحياة العزيزة واعادة امجادها السالفة بزلزلة المجتمع العثماني المتحجر وتقويض اركانه الراسية في تراب التخلف والفساد والتمييز العنصري والطبقي ، وقد نشرت في جريدة (المفيد) ، بلسان الامة العربية تخاطب ابناءها ، وبتوقيع ــ بدوي فلسطين ومطلعها :

بيمن نواصيكم عقدت الامانينا
ورجيت ان اعلو لكم من علانيا

ومنها :

بني انهضوا واحيوا حياة عزيزة
حياة تعيد المجد للعرب ثانيا(١٤)

ويبدو ان القصيدة قيلت في الفترة اللاحقة لعام ١٩١٢ التي راجت فيها الدعوة لاستقلال العرب ، وتأسست في سبيل ذلك بعض النوادي والجمعيات العربية السرية والعلنية لتنظيم تلك الدعوة والعمل على تحقيقها بعد ان تمادي الاتحاديون في نزعتهم الطورانية ، وتجبروا في اضطهاد العنصر العربي ، فالامة في هذه الفترة القلقة من حياتها تتعرض للاندثار ، اذ يتحين الاعداء لها الفرص ، فتروح تبحث بين ابنائها عن البطل المنذور للقيام بدور القيادة الى عهد النهضة الذي تستشرفه على افاق آمالها .

وجدير بالملاحظة هذه الروح القومية الشاملة التي ينادي بها الشاعر ، ويعليها من خلال صوت الامة العربية لتجميع اطرافها واقطارها في وحدة الالم والامل والمصير على صعيد قومي .

وهذا النفس القومي هو الجديد حقا في هذه الفترة ، فقد اجتمعت شعوب هذه الاقطار ، ومع غيرها من الشعوب الاسلامية في الامبراطورية علىشعور الجامعة الاسلامية والوحدة الدينية ، وخاصة امام الاطماع الاوروبية والتسلط الاستعماري .

ولكن هذا الجامع الديني الذي كان الخليفة يقيد به رعيته من شعوب المسلمين بدا يضعف ويتراخى ، وتتفكك خيوطه في النفوس مع ازدياد مظالم السلطنة التي تصبها على الرعايا تحت خيمة هذا الجامع وفي ظله . وهذه المظالم التي كان الشعراء يتسترون عليها نفاقا وخوفا تحت هذا الظل وباسم الدين ، بدات تتكشف وتبرز اثارها وردودها في نفوس العرب مع اطراد نمو الوعي القومي لديهم ، وبازدياد الاضطهاد القومي من الجانب الاخر ، ولم يعد الجانب الديني عذرا كافيا للتستر على ما لحق بالسلطة من خلل ، وما يستشري فيها من جور وفساد ، فأخذ الاحساس بالكيان العربي ينمو ويزدهر . » وكان اساف النشاشيبي(١٥) من اوائل الذين استجاب احساسهم لما رجوه من منح الدستور ، فقال قصيدته (ذكرى فتاة مكدونيا . وهي قصيدة في الحرية ومطلعها :

اخطري اليوم في الربوع اختيالا
لا تخافي من العدو اغتيالا

وفيها ينظر الى مكدونيا نظرات العطف لوقوعها في الظروف نفسها التي وقع فيها وطنه الصغير . وهو يدرك اهمية الظروف الواحدة .. تلك الرابطة القومية

.. فيدعو الى التخلص من اثار عبدالحميد .. ولانه يدرك كيف كان الدين يتخذ اداة تفرقة وتضليل راح يحذر الناس من ذلك ويفضح تبرير محاربة البلقان باسم الدين يقول :

ايها الشرق طال نومك فانهض
للمعالي وصافح الاقبالا
اترك الدين في المعابد يبكي
واحتفل بالفتاة ، شرق احتفالا
اتخذوا يا شرق للظلم سبلا
واضلوا وحرفوا الاقوالا(١٦)

فهذا الشعر ، وان كان اسعاف ينظمه بعد سقوط السلطان عبدالحميد الا اننا لا نستطيع ان نسقط دلالته الواضحة على تقلص شعور الرابطة الدينية وانكماشه بين العرب وسدة الخلافة .

وقد رافق الوعي على ضعف السلطنة ووهن اركانها ، واليقظة العربية والشعور بكيانها ، تنبه مبكر على خطط الاستعمار الاوروبي . ويقظة على اهدافه واطماعه ، (وكان اسعاف ايضا من أوائل الذين احسوا بالخطر المحدق بفلسطين وتنبأوا به فهو يقول قصيدة « فلسطين والاستعمار الاجنبي » في ستة وعشرين بيتا ، تناول فيها الاستعمار الاجنبي وحذر من امواله ومن نتائج الوقوع في حبائله ، ومنها :

يا فتاة الحي جودي بالدماء
بدل الدمع اذا رمت البكاء
فلقد ولت (فلسطين) ولم
يبق يا اخت العلى غير دماء
نكبت اقدامها سبل الهدى
فشرتها للعدى شر شراء
سوف تشكين وتبكين دما
يوم لا يجدي ولا يغني البكاء
فدعوا شحناءكم يا هؤلاء
وانبذوا البغضاء نبذا والعداء
ان الاستعمار قد جاز المدى
دون ان يعدوه عن سير عداء
ان هذا الداء قد امسى عياء
فتلافوه سريعا بالدواء
انها اوطانكم فاستيقظوا
لا تبيعوها لقوم دخلاء
فاعلموا يا قوم ان لم تعلموا
ان عقباكم هلاك وفناء
اذكروا ان غركم مالهم
عزة الانفس دوما والاباء(١٧)

وسواء كان هذا الاستعمار الذي يحذر اسعاف من خطره هو محاولات الدول الغربية شراء بعض الاراضي في فلسطين لاقامة المؤسسات الدينية .وغيرها، ام انه خطر الاستعمار الصهيوني الاستيطاني الذي كان قد ظهرت بوادره ودس يده مبكرا في ارض فلسطين، ومنذ ايام السلطنة العثمانية ، وهو ما نرجحه ، ام انه كلاهما . فان هذه القصيدة ، برغم ماهي عليه من تقريرية ومباشرة ، بيان في الناس ، جاء مبكرا ليصب الماء البارد على وجوه الغافلين ؛ وليذكرهم بعزةالنفس وبالاباء ، وبعقبي الهلاك والفناء انهم لم يدعو شحناءهم، وينبذوا بغضاءهم وعداواتهم .

وفي هذه الفترة التي بدات فيها النفس العربية تتململ تحت كلكل الطورانية وتتفتح زهور كيانها في كهوف الدولة العلية الرطبة ، بدات اطماع الاستعمار الغربي تدهم الشرق ، وتطل عليه براسها ، وتذر قرنها، فزحفت عليه من شمالي افريقيا تريد انتهاش بعض اجزاء الامبراطورية ، وكانت حرب طرابلس بين تركيا وايطاليا سنة ١٩١١ تمثل حربا استعمارية قومية بين الشرق والغرب ، ولا شك ان بعض الشعراء العرب من ذوي الاتجاه الديني نظروا اليها من وجهة نظر دينية واعتبروها حربا صليبية من دولة مسيحية تغزو اراضي المسلمين .. ولكننا نرى شاعرا مسيحيا من شعرائنا في فلسطين يقول في هذه الحرب ناعيا على شعوب الغرب اطماعها وخروجها عن الدين المسيحي بسبب وحشيتها وجشعها ، يقول اسكندر الخوري البيتجالي(١٨) في هذه الحرب :

ان من الغرب شعوبا لم تزل
تشبه الذئب وترعى الغنما
هي نصرانية ، لكنها
تعبد الكسب وتهوى الدرهما
تمسك الانجيل في كف وفي
كفها الاخر شدت صنما
صنم الغاية قد اعماهم
عن هدى عيسى وما قد علما(٩)

فالاقرب الى الصواب ان نعتبر حافز الشاعر على هذا الاتجاه هو الاحساس القومي او بدء وجود هذا الاحساس وظهوره ، فهو ، النصراني يرى ان دولة

نصرانية تغزو ارضا عربية ظلما وعدوانا ، فيتهجم عليها هذا التهجم المرير من خلال احساسه بالكيان العربي الصاعد ، واذا كان سهلا علينا ان نوجه شعر هذا الشاعر المسيحي هذا التوجيه فان لدينا نموذجا شعريا لشاعر مسلم يعتبر من كبار المتفقهين في الدين في فلسطين، وهو شيخ معمم ، تعلم في الازهر وتعرف على كبار شيوخه في ايامه ، حتى ان محمد عبدة كان يحبه ويقربه اليه ، ولا يمكن توجيه هذا الشعر للشيخ سليمان التاجي الفاروقي ، وهو ايضا في الحرب الطرابلسية تلك والخلافة العثمانية لا تزال قائمة ، الا على اساس الشعور بالكيان العربي والعزة العربية ، او بالدلالات العامة للقومية العربية ، حتى اننا لنقف في هذا الشعر على عصبية عربية جاهلية تتحكم به ، وتطغى على عقله وقلبه . فيقول مستثيرا نخوة العرب ضد الغزاة ، ومحرضا على عدم الصلح معهم :

انسام الخسف والعرب الالى
هم سياج الملك ما هزوا الشفارا

وسيوف ويحها لو جردت
اطلعت من حندس الشك النهارا

ليس بين الملك واستعلائه
غير ان تنضى فيفتر افترارا

ان دون الصلح لو ابصرتم
فتنا تفشى واحداثا كبارا

لا تسيفوها ولا ترضوا بها
خطة تكسوكم الدهر شنارا(٢٠)

وكما كان الشاعر العربي في فلسطين واعيا على الحركات السياسية في الداخل وفي الخارج ، فانه كان يقظا ايضا على تبيته وتخطط له الصهيونية العالمية من اطماع وجشع في ارض فلسطين وغيرها من البلاد العربية .

فها هو ذا الشيخ الفاروقي صريح كل الصراحة في تخمين يحذر به العرب وينبههم على هذه الاطماع ، وذلك بمناسبة انعقاد احد المؤتمرات الصهيونية في مدينة (بال) بسويسرا عام ١٩١٢ . وهو بصدق حدسه يجعلنا نشك في ان هذا الشعر انما قيل في فترة لاحقة

كان انكشاف الاطماع الصهيونية فيها اكثر افتضاحا وعلانية . ومن قصيدته قوله :

ايها الشعب نهضة وبدارا
ايها الشعب أوسعوك احتقارا

هب يا شعب واصلهم منك نارا
هب وانفض من مقلتيك الغبارا

وار القوم نهضة عربية

... غرهم صبرنا عليهم زمانا
حاولوا سلبنا البلاد امتهانا

فاذا لم نمت ولم نتفانى
واذا لم نقم لهم برهانا

سلبونا والله تلك البقية

يا فلسطين طال هذا المطال
ويح قومي اليس فيهم رجال ؟

طال ظلما اعداؤنا واستطالوا
ورأونا نغضي الجفون فصالوا

واستهانوا بنا وبالوطنية

يا فلسطين عقك الابناء
يا فلسطين ذم فيك البقاء

اترى الارض اعقمت والسماء
ام لماذا لا تنبت العظماء ؟

رب رحماك بالبلاد الشقية(٢١)

هذه النماذج من الشعر تدل بوضوح على التيار الجديد الذي بدأ يشغل جزءا كبيرا من بال الشعراء العرب في فلسطين اثناء الفترة الاخيرة من حكم الاتراك وقبيل الاحتلال البريطاني لبلادهم ، فبعد ان كانت موضوعات اشعارهم السابقة على نمط موضوعات الشعر في عصور التخلف والانحطاط المتأخرة ، مدائح نبوية وفي ذوي الحكم والسلطان ، ومباسطات اخوانية وفي المناسبات الاجتماعية ، فرضت الحياة نفسها عليهم واصبحوا اقوى صلة بأحداثها وتياراتها ، فجاء شعرهم في هذه الفترة يمتاز عن شعرهم السابق بسلامة الالفاظ وجزالتها ، وبلاغة التعبير واشراقة ، واحكام نسجه وتماسكه ويبدو ذلك اوضح ما يكون فيما مثلنا به من شعر الصمادي والفاروقي اذ جاءت نماذج شعرهما واضحة العبارة ، متينة البناء ، يمتزج فيها العقل المتفتح بالعاطفة الصادقة ، وقد استقام اسلوبها مع البيان العربي الرصين : وتفسير ذلك في رأينا ان موضوع الوطنية والحرية كان منفذا لخروج الشاعر على نمط الشعر البالي والتقليد البارد ، اذ ان الشاعر في هذا الموضوع الحياتي يخضع ، ان طوعا وان كرها، لضغط الواقع ولتأثير محسوس يستثير عواطفه ويعمق احساسه ويضعه في موقف التجربة النفسية والانفعال

الوجداني الذي يحرر ذاته من قيود التقليد ، وفنه من اوضار التبعية . ونحن لاندعي ان الشعر في هـــذه الفترة كان جميعه في مستوى ما مثلنا به من الناحيـة الفنية ، أو انه هجر موضوعاته القديمة وعاج عـــلى موضوع الوطنية والحرية ليستأثر به ، فذلك ما لـن نقوله ولن يكون ، ولكن ما نريد ان نقوله ان هذه الفترة باحداثها المتلاحقة والمتغيرة ، وبتأثيراتها العميقة ، قد دقت للناس اجراس الخطر ، وفتحت عيونهم عـــلى واقعهم النيء وعلى سكين المطامع الاجنبية النازل فوق رقبة الوطن ، ووضعتهم امام مسؤولياتهم فتصـدى الشعراء لتحمل دور المعلمين الهداة ، فكان شعرهم خير منبه ، واقوى صوت يحذر الناس ويوقظهم ، ويفضح امامهم المؤامرات الشريرة على وطنهم الجميل . وبذلك غدا معلما من معالم الوعي العربي في فلسطين ومظهـرا من مظاهر يقظة اهلها . وتعقدت قضية هـــذا الوطن الجميل ، ومرت بعدة مراحل ، ظل الشعر خلالها ، ولا يزال ، يقوم بدوره في ظروف قاســية ومتغيرة ، فيتحمل ، بشرف ، عبء المسؤولية الوطنية والانسانية.

ويقاوم ، ببسالة : اعداء الوطن في الداخل وفي الخارج ، والاخطار التي احاطوه بها دابا على خنقـــه وامانته .

وبهذا الدور الذي اداه الشعر الفلسطيني ، ولا يزال ، يعد ابرز ملامح الاحساس بالوحدة القومية ، وانقى مظاهر اليقظة العربية .

هوامش :

١ ــ انظر احوال التعليم في هذه الفترة : محمد رفيق بك ومحمد بهجت بك ــ ولاية بيروت ــ

أ ــ القسم الجنوبي (مطبعة الاقبال ــ بيروت ١٣٣٥هـ) : ٣٨٤ــ٣٨٥ .

ساطع الحصري ــ حولية الثقافة العربية ــ السنة الثانية : ٦ــ٧ .

د . ناصر الاسد ــ الشعر الحديث في فلسطين والاردن (معهد الدراسات العربية العالية ١٩٦٠ــ١٩٦١) : ١٠ــ١١ . وانظر له كذلك : الاتجاهات الادبية الحديثة في فلسطين والاردن ، (معهد الدراسات العربية العالية ــ ١٩٥٧) : ٢٤ . محمد روحي الخالدي ، رائد البحث التاريخي الحديث في فلسطين (معهد الدراسات والبحوث العربية ــ ١٩٧٠) : ١٠ .

٢ ــ د . ناصرالدين الاسد ــ الاتجاهات الادبية الحديثة في فلسطين والاردن : ٢٧ .

٣ ــ د . ناصر الدين الاسد   المرجع السابق : ٢٨ــ٢٩ .

٤ ــ انيس المقدسي ــ العوامل الفعالة في الادب العربي الحديث ــ الحلقة الاولى (منشورات كلية العلوم والاداب ــ الجامعـة الاميركية في بيروت ــ سلسلة العلوم الشرقية : الحلقة ١٥ ــ مطبعة المقتطف ــ القاهرة ١٩٣٩) : ١٠٨ .

٥ ــ ولد في اجزم بلواء حيفا سنة ١٨٤٩ ، وسافر الى مصر سنة ١٨٦٦ وقضى في الازهر ست سنوات ثم عاد الى عكا ودرس فيها وفي مسقط راسه . وقصد الاستانة سنة ١٨٧٦ وعمل محررا في (الجوائب) ثم عاد الى الشام سنة ١٢٩٦هـ . جـاور في المدينة مدة ، ثم عاد الى بلده حيث مات سنة ١٩٣٢ . لـه كتب ومؤلفات دينية كثيرة ومعظمها في مدح النبي والاوليـاء الصالحين . انظر الاعلام للزركلي ــ ٩/ط ٢ : ٢٨٩ .

الشعر الحديث في فلسطين والاردن ١٢ .

مجلة الاديب ــ ١١ (نوفمبر ١٩٦٥) : ١٢ .

٦ ــ مقدمة كتاب « النقد التحليلي لكتاب .. في الادب الجاهلـي » تاليف محمد احمد الغمراوي (المطبعة السلفية ــ القاهـرة ١٩٢٩ــ١٣٤٧) : أ .

٧ ــ مجلة الاديب ، جزء ١١ ، السنة ٢٤ (نوفمبر ١٩٦٥) مـن مقالة للبدوي الملثم حول الشاعر : ١٢ . وفي كتاب الشعـر العربي الحديث في فلسطين والاردن ، يورد الدكتور ناصرالدين الاسد في الصفحة الثامنة عشرة ، نقلا عن شكيب ارسـلان في مقدمته لكتاب « النقد التحليلي لكتاب في الادب الجاهلـي» يورد البيت الثاني هكذا :

واللفيت مثلي امـة عربية   يرى القوم منها امة الزنج اكرما

ويسبقه ببيت اخر :

فاكيتها قد اقفرت من كرمها   ولم يبق فيها الفضل الا توهما

انظر ايضا قصيدة لاسعاف النشاشيبي في كتاب (هل الادباء بشر) للدكتور اسحق الحسيني (بيروت ١٩٥٠) ــ ٧٤ــ٧٥.

٨ ــ ولد في نابلس سنة ١٨٨٣ ودرس فيها وفي بيرت وفي جـامعة الاستانة ، شارك في الحركة العربية منذ بداية اليقظة وانضـم الى (المنتدى العرتي) وهرب من الجيش التركي عام ١٩١٦ وانضم الى (جيش الامير فيصل ، ثم عمل سكرتيرا لوزارة العدل في دمشق وفي محاكم عمان فيما بعد . وقـد اشـترك في تاسيس جمعية ام القرى السياسية سنة ١٩٢٣ ، شـارك في معارضته المعاهدة الاردنية ــ البريطانية ، اصـدر جريدة (صدى العرب) في ١٣ــ١٠ــ١٩٢٧ ، وكانت مسرحا لاقـلام المعارضة ، واغلقت بعد عام . اغتيل في شتاء ١٩٣٣ . ليـس له ديوان مطبوع ، وشعره موزع في الصحف ، وله شـعـر

قومي رائع نظمه اثناء سجنه في الاناضول ، انظر الاديب ـ ٥ (عام ١٩٦٥) : ٢٢ .

٩ ـ مجلة الهلال جزء ٨ السنة ٢٨ ـ اول مايو (ايار) ١٩٢٠ ، ١٢ شعبان ١٣٣٨هـ : ٧٠٠ (الحلقة السادسة من البحث).

١٠ـ المرجع السابق : ٧٠١ـ٧٠٣ .

١١ـ المرجع السابق : ٧٠١ـ٧٠٣ .

١٢ـ ولد في الرملة سنة ١٨٨٢ فقد بصره في التاسعة ، وحفظ القرآن قبل السنة العاشرة . درس في الازهر تسع سنوات، واعجب به الشيخ محمد عبده وقربه منه . التحق بمدارس الاستانة واتقن التركية والفرنسية والانجليزية ولقب معري فلسطين) . اصدر (الجامعة الاسلامية عام ١٩٣٢ ، ثم عطلتها السلطات) . استقر بعد النكبة في اريحا . ثم اصدر في عمان (الجامعة الاسلامية عام ١٩٤٩ . توفي عام ١٩٥٨ ،) ، يمتاز شعره بالقوة والجزالة . وليس له ديوان شعر مجموع .

عن مجلة « الاديب » عدد ٥ (مايو ١٩٦٦) : ٢٥ .

١٣ـ حاولنا ان نختار من ابيات هذه القصيدة مما نشر منها في اكثر من مرجع لعدم وجود ديوان مجموع للشاعر ، انظر من هذه المراجع :

— انيس المقدسي ـ العوامل الفعالة في الادب الحديث : ٧٤ . ويشير المؤلف في هامش الصفحة الى ان ما نشره الفاروقي (اعلاه) هو من بعض (كذا) ما تكرم علينا به صديقنا الاستاذ ابراهيم طوقان الاديب الفلسطيني المعروف .

— امجد الطرابلسي ـ شعر الحماسة والعروبة في بلاد الشام (معهد الدراسات العربية العليا ١٩٥٦ـ١٩٥٧) : ٣٦ .ويقول المؤلف في هامش صفحة ٣٠ :

« عثرنا على هذه القصيدة في قصاصة جديدة ـ ابابيل ـ الدمشقية التي كانت تصدر انذاك » والعدد الذي نشرت فيه القصيدة من الاعداد الصادرة في أوائل عام ١٩١٠ على ابعد تقدير .

— محاضرات الموسم الثقافي الثاني في الكويت ـ ١٣٧٥هـ ـ ١٩٥٦ دار المعارف بمصر ـ المحاضرة الثانية لامجد الطرابلسي :١٤٩

— يعقوب العودات (البدوي الملثم) ـ مجلة الاديب ، جزء ٥ ، السنة ٢٥ (مايو ١٩٦٦) : ٢٦ ، يقول العودات في صفحة ٢٥ « ان للشاعر قصائد نارية قل ان تجد لها ضوءا في شعرنا السياسي المعاصر .. وقد فقدت في فلسطين » .

(١٤) انظر : انيس المقدسي والبدوي الملثم ـ المرجعان السابقان .

١٥ـ ولد في القدس بين ١٣٨٢ و١٨٩٠ ودرس في كتاتيبها ثم في المدرسة البطريركية في بيروت حيث تلقى العلم على عبدالله البستاني ومحيالدين الخياط ومصطفى الغلاييني ، وشغفته العربية ، وكان البستاني أورثه حبه الادب القديم وبغضه اساليب المحدثين . عمل على تحرير بعض المجلات في القدس كما عمل معلما في الكلية الصلاحية بالقدس وصار المفتشالاول للعربية في فلسطين سنة ١٩٢٩ . تميز اسلوبه بالقوة حتى نمت باديب العربية وهو ناثر اقوى منه شاعرا . توفي فيالقاهرة ١٩٤٧ ـ الاعلام ٦ : ٢٥٥ .

الشعر الحديث في فلسطين والاردن ٤٤ .

١٦ـ د . عبدالرحمن يافي ـ حياة الادب الفلسطيني الحديث (منشورات المكتبة التجارية للطباعة والنشر والتوزيع ـ بيروت ١٩٦٨) : ١٦٥ـ١٦٦ . عن مجلة النفائس المصرية ـ الجزء تشرين ٢ـ١٩٥٩ ـ المجلد الاول : ٥٠ـ٥٢ .

١٧ـ د . عبدالرحمن يافي حياة الادب الفلسطيني الحديث : ١٦٧ عن مجلة النفائس المصرية ـ الجزء ١٢ (تشرين ١ـ١٩١٠) المجلد الثاني ٥٧٦ـ٥٧٧ .

١٨ـ ولد في بيت جالا بجوار بيت لحم عام ١٨٩٠ ، ودرس في المدارس الطائفية في بلدة وفي الناصرة وبيت لحم ، وانهى دراسته في الكلية البطريركية للروم الكاثوليك في بيروت سنة ١٩٠٦ ، وفيها درس العربية على الشيخ عبدالله البستاني ، ثم درس القانون في معهد الحقوق بالقدس . وتقلب في عدة وظائف حكومية ونشر في الصحف كثيرا من المقالات والقصص، واصدر عدة دواوين وكتب مؤلفة ومترجمة . نظم كثيرا من الموضوعات الاجتماعية ويشيع في نظمه الاسلوب القصصي والحوار .

توفي في منتصف السبعينات انظر الشعر الحديث في فلسطين والاردن : ٥٠ . الاديب ١١ (نوفمبر ١٩٧٠) : ٣٥ . حياة الادب الفلسطيني الحديث : ١٨٩ .

١٩ـ امجد الطرابلسي ـ شعر الحماسة والعروبة في بلاد الشام : ٤٨ .

٢٠ـ انظر المرجع السابق : ٤٧ .

٢١ـ الاديب ٥ سنة ٢٥ (مايو ١٩٦٦) : ٢٦ من مقالة للبدويالملثم حول الشعر .

إذا كنت تحب

لو انني كنت أصغر سنا مما أنا عليه لكنت بررت لنفسي كل شيء ، ولو أنني كنت أقل احتفـالا بالاعراف والضغوط وبرفض ابي لكثير من رغباتي وسطوته علي ، لاصبح الامر اكثر يسراً مما هو عليه ، ولكن بما انني كنت فتاة كبيرة ناضجة ، عرفت الحب والانتظار والاحـلام والظلم والمطاردة وسوء الظن ، فقد اصبحت احفل كثيرا بكل ما يحيط بي ووجدتنـي أقاد الى منزلق التوجس والخوف ، واتوقع على نحو مستمر حدوث امور غاية في السوء ، حتى انني ادمنت القلق واصبحت اصاب بالدوار كلما تراكمت على الافكار الكثيرة التي تخصني او تلك التي لا تخصني على الاطلاق .

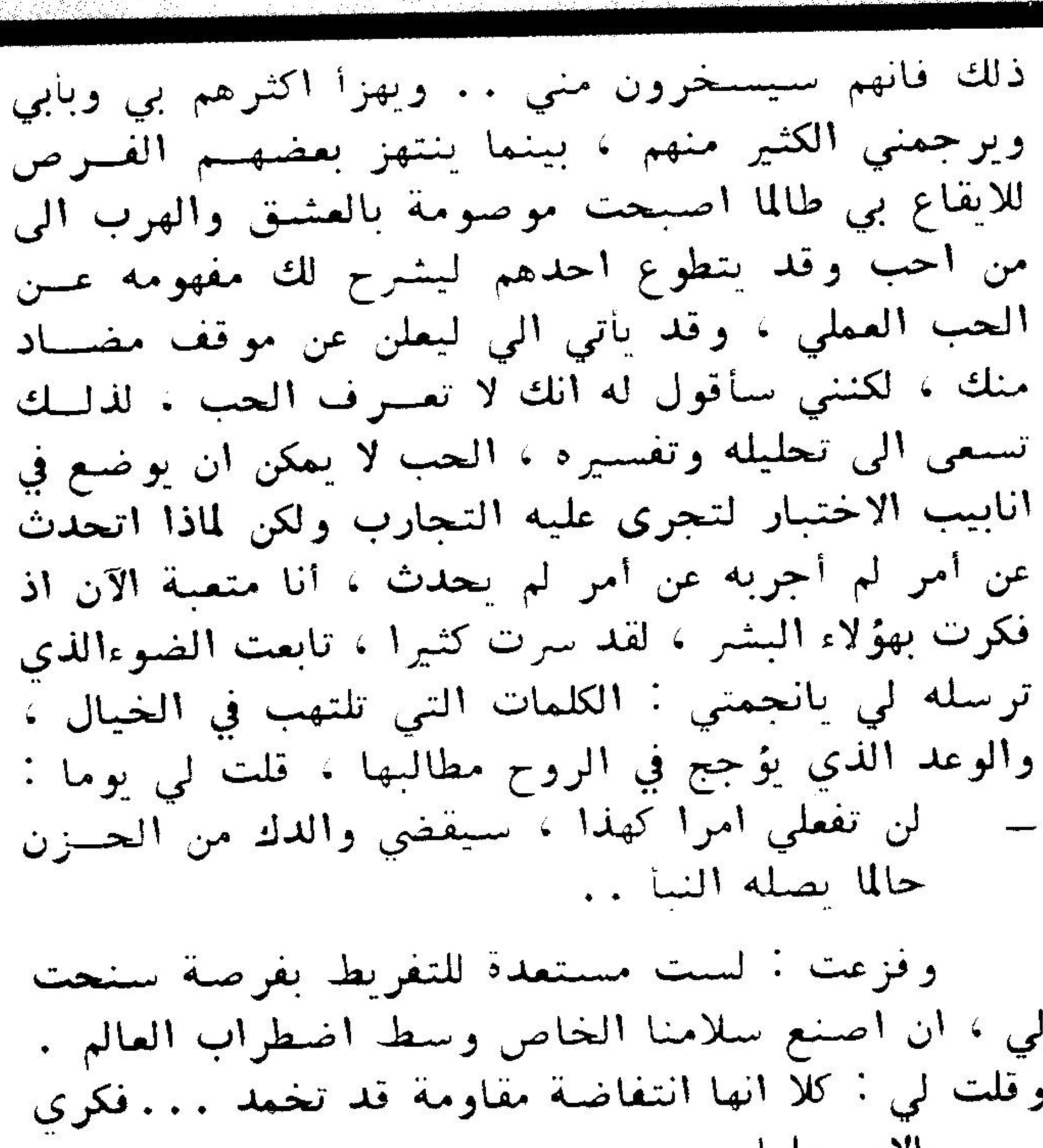
اليوم قررت ان ارسل لك بضع برقيات بما انك بعيد عني ، واخترت صيغا غريبة لبرقياتي لا تشـبه ما الفه النـاس . غادرت البيت مبكـرة ؛ كـل شيء في الطرقات يتفجر بالحياة ، الاعمدة كانت ترقص بمصابيحها المطفأة واسلاك الهواتف تشي بهمس العشاق واشـواق الامهات ، والنباتات المتسلقة التي تدلت على الاسيجة الخارجيـة للبيوت ، كانـت تبـوح بأسـرار الغـرف وارتجاف الستائر وتكشف لي عن اسرار الشجر والعشب وخطو المحبين الحذر . وقلت : لابد انني سعيدة جدا لارى كل هذا واسمعه . عجبت لنفسي كيف جرؤت أنا الموصومة بالتعقل والخوف ان افعل ما فعلته يوم اتفقنا على اللقاء ، استعدت الامر كله كأنه حدث قبل قليل ، اجتزت مسـافة طويلة سـيرا على قدمـي ، مشـيت لساعتين ، وكانت ساقاي لفرط اغتباطي باللقاء المرجو لاتعرفان التعب اما الطريق فانها رغم وحشتها بدت لي اليفة وهي محفوفة بالبساتين الزرقاء والاخرى الكثيفة الظلمة والاخضرار ، بينما امتدت هنا وهناك ، المزارع الواسعة الخضراء المسيجة باسـلاك شائكـة تتسلقهـا نباتات اللبلاب والعليق وتحرسها جماجم خيول مرفوعة فوق جذوع ميتة ، ونادرا ما كانت تمر بي واسطة نقل ، سيارة مسرعة او عربة تتجه صوب ضاحية المدينة التي أقصدها ، وعجبت لنفسي لماذا لم استقل عربة او سيارة لآتي اليك . وتوصلت الى تفسير اسكت عجبي ، انها رحلة حج تستدعي مكابدة المشقة ، وطالما كنـت انت غايـة مسيرتي ، فانني سأصلك رغم كل شيء وسأحكي لـك غرائب ما رأيت وتنصت لي وتفرح بي ، .. أجل وستزهو لانني انا من تسعى اليك .. مؤكد انك ستزهو بذلـك كنت اظنك ستنتظرني امام بوابة المستشفى ، ولم ادر لم اخترت هذا الموقع لانتظاري بعد ان شفيت ، لم افكر حينها بالخوف فأخذت ارى والاحظ اشـياء اكتشـفها بنفسي لتصبح بعد قليل ضمن ممتلكاتي وجزءا من عالمي ، فأسير اليك مغمورة بالرضا عن نفسي وعنك .. لذلك لم يخطر ببالي مطلقا ان احث خطاي لاتجنب مخاطر الطرق الفرعية المظلمة وابواب البساتين المقفلة على الاصـوات والثمر والماء والجذور ، فجأة ولا أدري لماذا تمنيت ان اتوقف وان اكون نائمة في غرفتنا فتأتي الي توقظني وتقول لي : ـ

ـ انهضي يامليكتي ، لقد اعددت الشـاي لكلينـا ، وعندها أقول لك : ها أنذي يا مليكي .

واطوق عنقك بذراعي وادخل في الحلم الاكبر : ان اكون معك .. لكنني كنت يقظة تماما وأسير في الطريق وقدمي تطأ الحصى والعشب الجاف ، والاتربة ، فلم تأت انت ولم تتسرب الي رائحة الشاي من ممرات البيت ، كنت صاحية حتى انني شممت روائح الحشائش وسمعت خفق اجنحة الطيور وصفير الجنادب ،

آه .. نعم كنت آتية اليك ، وقلت : عندمـا اقرر الذهاب اليك فانني اعقل ما أكون . ربما كنت في حالة ذهنية خاصة ولكن من كان يصدق حقا ان تقدم فتاة مثلي يحبها والدها كل ذلك الحـب ويرى فيها الغـد والامتداد الوراثي في الزمن ، على ان تجازف بالهرب من هذا الاب الذي يمتلك حتى انفاسها ويرفض ان تحب وتحيا خارج طوق عاداتـه وأساليبه وتذهـب مجتازة الطرق الموحشة بين الضواحي الى رجل تحبه ، لا احد يصدق ، لا احد من المتعقلين وذوي الرصانة والنسـاء المكتنزات والعوانس اللواتي يدعين العفة لا احد يصدق الا من كان عاشقا خبر الحب واكتوى بناره ، اما ماعدا





ذلك فانهم سيسخرون مني .. ويهزأ اكثرهم بي وبابي ويرجمني الكثير منهم ، بينما ينتهز بعضهم الفرص للايقاع بي طالما اصبحت موصومة بالعشق والهرب الى من احب وقد يتطوع احدهم ليشرح لك مفهومه عن الحب العملي ، وقد يأتي الي ليعلن عن موقف مضاد منك ، لكنني سأقول له انك لا تعرف الحب . لذلك تسعى الى تحليله وتفسيره ، الحب لا يمكن ان يوضع في انابيب الاختبار لتجرى عليه التجارب ولكن لماذا اتحدث عن أمر لم أجربه عن أمر لم يحدث ، أنا متعبة الآن اذ فكرت بهؤلاء البشر ، لقد سرت كثيرا ، تابعت الضوء الذي ترسله لي يانجمتي : الكلمات التي تلتهب في الخيال ، والوعد الذي يؤجج في الروح مطالبها ، قلت لي يوما :

— لن تفعلي امرا كهذا ، سيقضي والدك من الحزن حالما يصله النبأ ..

وفزعت : لست مستعدة للتفريط بفرصة سنحت لي ، ان اصنع سلامنا الخاص وسط اضطراب العالم . وقلت لي : كلا انها انتفاضة مقاومة قد تخمد ... فكري بالامر مليا .

وقلت : حسنا انك ما عدت تحبني .

— لانني احبك حقيقة ، اجدني اخشى عليك من كل سوء .

كنت موقنة من امر واحد انك تمثل لي البقاء والديمومة رغم عدم قدرتك على التضحية من اجل حبنا أما ابي فكان يمثل لي الزوال والفناء على الرغم من تضحياته المستمرة لاجلي وتأكيده لي بانه سيخلد من خلالي في الحياة كنت اكره هذه التأكيدات الانانية . وافكر بأن مامن احد يعنيه أمر الآخرين الا بقدر حاجته اليهم .. حتى ابي الذي يضحي كثيرا من اجلي يضحي من اجل نفسه ، من اجل ابوة يريد لها ان تصان من الاقاويل وتمتدح .. وهو يضحي لاجل ان يحصل على التعويض مني ومن الآخرين ..

لكنك اخذت تلومني .. وكان علي ان اقاوم

رفضين : رفضك للمغامرة ، ورفض ابي لك .. وتطلب ذلك مني ان اكون ذات ارادة حازمة ، وقد فعلت ما اردت القيام به .

ولكن هل حدث ذلك حقيقة ؟

قال أبي ان الثبات في المواقع يجلب الطمأنينة اما التذبذب اما الرغبة الجارفة في التغيير فانها تعني الضياع والتبدد .

انني الآن هنا : افتح النافذة ، وامامي في الغرفة خزانة من زجاج تضم عصافير وعنادل محنطة كان ابي يحتفظ بها حية وعندما تموت يحنطها ولا يستغني عنها، يمتلكها حية وميتة ، كان يريد ان يرى الخلود في كل شيء حوله ، حتى في الاجساد المحنطة ، اما انا فكنت استثار من كل هذا واشمئز من رائحة الطيور المحنطة بينما تنعشني رائحة الريش الحي المبلول بالمطر للعصافير الصغيرة المرحة .

الآن لست اتذكر امرا جادا فما انا الآن سوى مريضة في دور النقاهة . كنت قد فقدت كل طاقتي وقدراتي الانسانية خلال مرضي ثم اخذت استردها بالتدريج . انا أحاول التذكر .. احاول ذلك دون جدوى .. هل فعلت كل ذلك حقا ؟ هل انتظرتني عند بوابة المستشفى ؟ هل كنت تأمل ان اخرج اليك من هناك تفوح مني روائح المطهرات والادوية ويسكنني الدوار ، وعندما تمسك يدي تجدها ناعمة لينة رخوة سلبها المرض قوة العافية ؟ ..

هل فعلت ذلك ؟ .

وان كنت فعلته فهل ان ابي توفي نتيجة تلك الصدمة التي سببها وصول النبأ اليه ؟ ..

قلت لك : بالحب سنصنع تقاليد حياتنا الجديدة .. وبالمقاومة ندافع عن هذه التقاليد ،

وقلت : حسنا ، افترضي اننا سقطنا في ساحة المقاومة؟

قلت لك : حينها سيكون علينا ان لا نندم على فشلنا بل نحاول مرة اخرى ..

عندما مات ابي اضطرب شيء ما في البيت ،النظام المقنن الذي كان يحرص عليه اختل ، والساعات التي كان يهتم بضبطها اصبحت تتقدم وتتأخر كما يحلو لها دون رقابة ، والطبيعة افسدت العصافير المحنطة ، وانا ماعدت استطيع الاحتمال اكثر بعد ان ارهقني الصبر ، الساعات اصبحت حرة من الارتباط بزمان العالم ، لذلك كثيرا ما كانت تخدعني فاتي الى مواعيدنا قبل ساعة من الوقت او بعده بساعة احيانا ، وكانت اختي وكذلك اخي يحترمان رغبتي في الخروج في اوقات مبكرة قليلا او متأخرة ، ولا يتدخلان في امور كهذه ، سوى ان اخي حاول يوما اصلاح الساعات في البيت ، وبعد اسبوع عادت تسبق مواعيدنا .

لا أظنني قمت بفعل ما لانني لم التق بك كل ما اذكره انني وضعت خطة الهرب واشغلت نفسي بها وابتكرت اسلوبها وعرفت النتائج مسبقا ، ونفذتها في الخيال .. ولكن ما يحيرني في الامر ان تفاصيل خاصة ودافئة حية تلح على الذاكرة ، فثمة بوابة حديد صدئة مررت بها كانت موصدة وقد علق قفل كبير في حلقتين ضخمتين ثبتتا فيها ، وهناك رأيت كلاب حراسة شرسة لم تهاجمني عندما ميزت رائحة الحب التي تفرزها مسامي ، وكانت تلوي اعناقها وتهمهم وتحدق بي بعيون ضاحكة اليفة ، ورايت ايضا رعاة يقودون قطعانهم وسيارة مهشمة ملقاة على كتف النهر ، وشممت رائحة الاقحوان الاصفر الذي تحبه كلانا ، وامامي كانت تنتشر زهور البراري الزرقاء الصغيرة ملتمعة مثل نجوم سعيدة .

يا الهي .. لقد رأيت كل هذا واعترض رجل طريقي فهاجمته الكلاب وعندما اكتشف ابي الامر سجنني في البيت وضربني ، اجل ، واشار اليك ، ودفعني الى الاعتراف بحبك اضطرارا ، لاجعله يواجه قسوته وقصوره في حبي ووحدتي وحاجتي اليك ..

لقد حصل كل ذلك ، وتعرضت للاذى ، وهرعت اليك ، فلم اجدك ، فهل كان ذلك حلما ؟ . وان كان حلما فهل ان النحلة التي لسعت كفي اليمنى كانت جزءا من ذلك الحلم ؟ ولو صح ذلك ما معنى ان يبقى اثر اللسعة مثل عقدة صغيرة على ظاهر يدي اليمنى ؟

ارايت ؟! لقد اهنت ، اهانني ابي اذ منعني عنك، اهانتني نفسي اذ استسلمت لضعفها و عزيمتي اذ تراخت امام القوة ، لم تبق امامي الا المساومة والمراوغة ، سأخرج على تعاليمه وأعرض نفسي للرجم ، لا بد من نهوض لتدمير الخطأ ، سأفعل .. سأفعل ، أصبحت اكره عواطفي المتخاذلة ، واحثها على ان تكون جبارة وهائلة .

اغمض عيني : هذا الصباح وربما كان ذلك صباح الامس . احاول التذكر .. اشد قبضة يدي على يدي الاخرى واحاول ، لم يكن صباح اليوم لانني مازلت في الصباح .. ذلك لم يعد مهما فقد اخذت استعيد قواي نهضت من الفراش بعد مرض طويل ، كنت اترنح اذ اسير واشعر بثقل رأسي وعندما تلفح وجهي نسمة من هواء بارد اتوقع ان اصاب بالبرد .

نهضت محاولة تعويض خسراني للزمن في يوم واحد: هو كذلك ، الزمن يمكن ان يلغيه يوم واحد، الزمن وحده كان يغلبني على امري والحب وحده كان يحرجني ويدفعني لان اكون نفسي على الدوام ..

ذهبت اليوم وحدي الى دائرة البريد يدفعني الامران : الزمن والحب ، كنت خائفة تماما فقد خيل الي ان رجلا ما كان يحاول قتلي وعندما اعلمتك لم تصدق وقلت لي :

— انه لا يقصد القتل ، ربما تشغله مسألة .

لكنك طيب القلب وتخترع المبررات والاعذار حتى للذين يحاولون القتل .

سرت وحدي ، سرت وانا احملك في ، اسرعت اريد ان اعاجل الرجل المتربص بي بشيء ، صفعة او شتيمة او نظرة احتقار ، عبثا حاولت ان اجده عبثا حاولت تذكر ملامحه التي لاتتعلق بالذاكرة ، اسرعت ودلفت الى مبنى حديث مجتازة المدخل الزجاجي لدائرة البريد ، واتجهت صوب موظف البرقيات ، وضعت حول عنقي وشاحا من الصوف الناعم كان يستهويك ، وارتديت معطفي المطري دون ان يكون هناك مطر ، كنت املك هدفي : ابراق البرقيات لك والانتقام من ذلك الرجل .

كنت امراة خافقة بالحياة مسرعة ، واثقة مشدودة بقسوة الى هدفي ، لم اعد اعتمد الصدف فقط لتحل لي مشاكلي اخذت اصنع المناسبات لها .. لو كنت رايتني لاسرعت الي وعانقتني على مرأى من الناس ، تقول انك تخجل ؟ .. ولماذا تخجل ؟ .. انك تحبني وتريد ان تبشر بالمحبة وليس بالقتل ، كنت شجرة موشكة على تفجير براعمها ، رايت وجهي الذي انعكس على حاجز الزجاج وكان محيرا ومتوقعا لامر . وفوق ذلك مرهفا بالشوق .

انتظر موظف البرقيات طويلا قبل ان اسلمه ماكتبت ، سمعت ضجة صماء رتيبة وباردة تصدر عن الآلة الكاتبة ، وكنت منصرفة الى تبديد خوفي اخذتني منك رغبة حادة في البكاء ، تذكرت تلك الشمس الفرحة التي كانت تشرق على نافذتنا وتذيب قطرات الندى وتطلق روائح الزهور وتوقظ الطبيعة كلها وكنت تجلس امامي تحتسي شايك او نبيذك او تكتفي بالتحديق في وجهي وتأخذ يدي تلثمها وتحدثني . وانا مباحة للأسى يفتتني هاجس ابتعادك عني .

أبي ؟ .. انه ميت ، وقبل يومين حملنا الميت العزيز الى مثواه ، وهرعت اليك ، لم يعد لي في هذا العالم احد سواك ، وقلت لي :

— ها انت الآن مثل طائر طليق .

ولكني كنت اشبه اوزة ثقيلة لا تجرؤ على الطيران الا في مواسم الهجرة التي لم يحن اوانها بعد . اما انت فقد كنت تنهض بين أونة واخرى وتتجه نحو جهاز الهاتف تحاول الاتصال بامراة ما ، اجل أعلم ذلك ، لقد تزوجت والمراة انجبت لك طفلتين وربما ستواصل امدادك بالمخلوقات الصغيرة التي تكرس زواجك منها الى الابد . بكيت امام موظف البرقيات ، وعجب الرجل من امري، بكيت دون ان انشج وتذكرت انني ماجئت الى هنا لا بكي انما لارسل لك بضع برقيات .

قبل يومين قبلت وجه ابي الذي مات وكنت اتحسس وجهه بيد مرتعبة ، قسماته باردة والالوان منطفئة ، بدا انه ينكرني وخيل الي انه كان يرفض لمسة يدي ، لاننا لم نكن متفقين هذا هو الهم : اثنان لا يتفقان، اب وابنته زوج وزوجته بشر وامثالهم هذه حالة الصفر، منها نبتدىء ، انا الآن مقطوعة الصلة به ، وانتمائي لكل امر اصبح مرهونا بك ، غير انى حرصت على ان امكث الى جانبه طيلة فترة انتظار الدفن ، حين اصبح لايخصني ابدا كوجود حي وانما كذكرى، بماذا فكرت ؟ .. بالخطأ الذي كان سائدا منذ الولادة ولادتي وولادته ، هذا الاب : انا منحته حق السيادة المطلقة علي ، وكان هو مهيأ للقبول ، لو لم تكن له ابنة مثلي فماذا يفعل رجل مثله ؟ هل كان يحبني ؟ اجل باسلوبه الخاص .. الآن اخشى ان يستعيد أبي حبه لي ويأخذه ويمضي به ، اية منة ؟ واي انغمار في دور الابوة ؟ . لكنه كان كريما معي الى الحد الذي خنق صوتي ، .. عندما حملوا جثته تحررت : شهقت وبكيت ، كان الموت يجثم على صدري ويثقل على قلبي ، فاندفعت داخل الحزن وانغمرت به ، اكان لابد لي ان احزن بهذا القدر ؟ ربما ، لانني كنت احبه ، اصبح لزاما علي تعويض الحب بالكثير من الحزن والاسى ..

قيل لي : انك قتلته .

لكنني لم آت اليك ، لانك الان لست معي ، حولي آلاف من البشر يحيون بشكل هادىء ، ينامون في الشبع والجوع والصمت والحاجة ويحلمون بشيء ، اي شيء ، كثير منهم يفكر بالانعتاق مما اعد له سلفا وتتشظى القوالب ...

انت الآن متزوج ولك امراة وانا مهددة بما يسمونه الجنون ، واختي تتهمني بين حين وآخر بالخروج على وصية ابي ، ترى هل اصبح الالتقاء بك يهددهم الى هذا

الحد ، حتى اختي اصبحت قلقة على وصايا الاب ، ومهتمة بان تحفظ للجدران هيبتها ، حتى هي اصبحت جزءا من هذه الجدران، ورتاجا لباب، وقضبانالنافذة، انا آتيك ، وارتدي ثوبي الابيض ، ستأخذني الى بيتنا حيث المدى الممتد امام النافذة ، هناك يمكننا ان نشرع قوانينا ونشبع حاجاتنا دون خوف او حذر او احساس بالندم ، لاننا في الوضع العادل : ان نكون معا ..

لا اذكر انك تزوجت ، هل فعلت ذلك ؟ . لا اصدق انك تزوجت بمعنى التخلي عن حبنا ، بدليل اننا كنا بالامس معا في بيتنا وعلى المائدة الصغيرة وضعت لـك نبيذا وجبنا وثمارا وسمكا بحريا وكنا نضحك بينما المطر يحاذينا وتحني النباتات هاماتها المزهرة ، وتلوذ العصافير بأعشاشها ، كنت الوذ بك وتلوذ بي ، امومة وأبوة ، عشق للحياة وانتماء لها هل سيفهم الذين حولنا ان محاولة خدش حبنا تسيء لكل قيمهم ؟ ..

ابكي ، انتفض ، اكره ان يظل ما بيننا ضمن حالة الاسرار ، الشمس : حاجتنا ، لماذا اهرب الى المطـر والسحب ؟ لماذا البس حالتي ثيابا ، لماذا لا اعلنها ؟ ..

هل كنت تعلم بان ذلك سيحدث ، وانك ستكون متزوجا من امراة غيري ؟ .. وبأنني سأفقد ابي وعندئذ اصبح قادرة على النفاذ من الزمن .

قلت لي ذلك المساء المطير ، هيا ولم اسألك الـى اين .. دائما يهمني الذهاب الى مكان ما غـير الـذي يحتويني .. لكنني كنـت اعلـم ان في البيت مريضـا يحتضر ، وان اختي مستعدة لتوجيه اللوم ، وان لـك امراة تنتظر ، وان الله سيكون دائما موجودا في قلبي ، كلهم كانوا ايضا ، الا انا وكلهم كان لا يعرف وانا وحدي عرفت ، فهل ثمة تعارض بين الامرين ؟ .

بدات اصاب بالصداع ، صرت آلة للألم اريد ان اقف في اليقين ، هل اصبح الامر حقيقة .؟ .. هـل صدقت انت نفسك بانك متزوج من غيري ؟ وانك تعيش مثل زوج حقيقي معها ؟ لا اظن انك صدقت ذلك .. تلك مزحة مرة ، رغيف خبز ممزوج بالعلقم ، كلا لم يحدث ذلك حقيقة ، العوائق كثيرة اولها انك تحبني وانا فيك وحولك احيط بك مثل الهواء والجلد واخترقك مثـل دمائك ولمسامات وجهك تاريخ يذكرني بكل الاشياء . فكيف اصدق او تصدق امرا كهذا ؟ ..

وضع موظف البرقيات الاوراق امامه وقال غـير معقول هذا غير ممكنعلى الاطلاق، والتفت نحو زميل له:

ـ ارايت مثل هذا من قبل ؟

وضع الشاب النحيل نظارة طبية على عينيه وقرا ، ثم رفع بصره نحوي ونظر الي باحترام اكيد ولم يقـل شيئا ، لابد انه كان عاشقا .

كان من الطبيعي ان يستنكر الرجل الاول كلماتي الغريبة، لماذا لم يالف الناس حالة الحب؟.. من المسؤول عن جفاف قلوبهم ؟ كان الرجـل محاطـا بالضجيج ، ضربات الآلة الكاتبة ومفاتيح جهاز الابراق ورنين اجراس الهواتف يستمع اليها بنفس عدم الاكتراث الذي يدخن به لفافته او يشرب كأس مائه ، تلكأ الرجل ولم يسجل البرقية الاولى وخشى لفـرط تهذيبـه ان يحرجني مرة اخرى .

قلت : حسـنا اليك عنـواني ، سـترسلهم الـي ان استجوبوك بشأن هذه البرقيات وقال بحزم مـن احس بجرح في كرامته :

ـ كلا .. كلا .. ابدا ..

قال ذو النظارة : اعطني اياها سأبرقها في الحال صمت الرجل وتشاغل بتقليب اوراق سجل كبير كان امامه وقفزت من الاوراق رموز كثيرة وارقام وخطوط حمراء ودوائر وتناثر كل شيء على وجهه ويديه .

تذكرت وجه ابي ، الموت ؛ هل انجز ابي كل شيء في حياته ليموت هكذا ؟ . لابد انه فعل ... ذلك المساء قلت لك سأنام .. كنت قد شبعت .. الثمار واسماك البحر والخبز الذي لا مرارة فيه ، .. آه انني انام جيدا اذ اشبع وابي يفعل ذلك اذ يموت .. لقد ارضى نفسه واشبع حاجاته كلها .. السطوة والحب والكرم وتنشئة الابناء ، وفرض الحماية ، لذلك انتهى ؛ هل نموت اذن عندما نحقق كـل شيء ولا يبقـى اى امل*او رغبـة في النفس ؟ ..

قبل ان ادخل المبنى تبعني الرجل الذى ظننت انه يريد قتلي ، لقد سمع بانك تزوجت وان ابي قد مات، واخذ يحاول تحطيم مقاومتي وعندمـا التفتت اليـه امحت ملامحه ، اصبح يشبه كثيرين غيره ، وضاع بين الاشباه ..

وفكرت : لن ابالي ، عندما سأراه ثانية ، سأفعل به شيئا اي شيء .. لن ابالي بعد فحبـك يكفينـي ، ويجعلني اواصل النمو في قلب العالم ، لابد ان الرجل الراغب في القتل لن يفهم اسلوب تفكيري ولا يدرك ابدا انني مصممة على مواصلة حبك ، حتى لو قتلني سأواصل حبي لك بعد موتي .

انا اعلم ان علاقتنا ستكون شيئا فريدا ومضيئا في هذا الزمن الواسع ، ولابد ان تصبح مثالا سيتحدث

عنه الاخرون باجلال ، وسوف يغبطنا التواقــون الــى حالة شبيهة ، وقد يحسدنا الكثيرون ، كلنا من سلالة واحدة ، نحب ونحسد ونغبط ونقبل بالاذى ونلوم ، ونهرب ، كلنا من سلالة واحدة .

كان ابي يقول هذه السلالة تحمل تاريخ البشرية عيوبها وضعفها اقدامها وبسالتها ، اصرارها وتراخيها، واسأله اية سلالة ؟

فيقول : نحن جميعا : الذين نلتقي ونفترق كل يوم .. نحن كلنا من مادة واحدة .

وعندما اعترض :لماذا اذن ترفض من اريد بغضب ؟ ويقول : ذلك امر آخر ، تلك قضية مختلفة ، انا اعرف ما لا تعرفين ... أنا ، أنا .. واصمــت ، واكــف ، وانسحب ..

قرأ موظف البريد البرقية الاولى .. العنــوان صحراء الكثبان الاربعين وسأل زميله : هل ســمعت بهذا الموقع من قبل ؟

قال زميله : ابدا انا لا اعرف جغرافية البلاد .

وتابع الاول : واحة الحب ، اتبعني الى حيث الغيمة ،

اتبعني الى حيث المطر تخلصت من المدافىء .. فالاشجار اينعت من جديد .. لا تفرط بالزمن .. انني انتظرك ..

« كان ابي يشعل مدافىء البيت ، ويغلق النوافذ ويغرق نفسه في اردية من الصوف والوبر ويجلس امــام اقفاص طيوره سعيدا مبتهجا بالدفء ، ينظر الينا بمتة الواهب السخي ويبتسم مزهوا ، ثم يغفو وعند ذلـك فقط كنا انا واخوتي نستطيع ان نتحرك في البيت كما نشاء الى ان يصحو . »

قال الرجل : البرقية الثانية

قلت : ساحة الحرب

قال : هذا ممكن فهناك ساحات حرب كثيرة .

قلت : اتبعني الى الخط الامامي ، لاتدع حبك لي راكدا في قعر البيت تقدم واملأ به البنادق ، انني انتظر، ارم ساعتك من النافذة ، واعتمد ايقاع نبضك ، انجز كل الاعمال المتراكمة لديك منذ ازمنة سحيقة واخترع للوقــت وجها واصلبه علــى البوابــة ، حبيبي

قاطعني الرجل وسأل زميله :

— ايمكــن ان تدخل هــذه الكلمة ضمــن نصوص البرقيات ؟ .

قال : لا بأس ، ليس هناك نص في تعليمات دوائر البريد يمنع ذلك . ثم انها هي التي تطلب هذا ، وتتحمل مسؤوليته ..

قال : اكملي البرقية :

حبيبي : اذا كنت تحب لا تنظر الى وراء ، لا تنظر يمينا او يسارا انظر الى امام حسب ، وتخلص وانت قادم الي من حافظة نقودك ، ومن الخــوف والتردد والغضب ، ومن الافكار الرديئة ، والمطامع، ومن حبي اذا كان موشكا على الانطفاء ، ومن اسمك اذا اصبحت لا تطيقه ، ومن كلماتك اذا صارت ذات بعد واحد ، ومن طموحك اذا غدا متعلقا بغير الامور المجيدة ،. اذا كنت تحب حقا فانت تشبه نبيا ، ولا يليق بنبي الا التخلص من كل الرداءات.. افعل هذا قبل ان تسير الي ، فاذا فعلت ذلك اذن انت تحب .. سنلتقي .. »

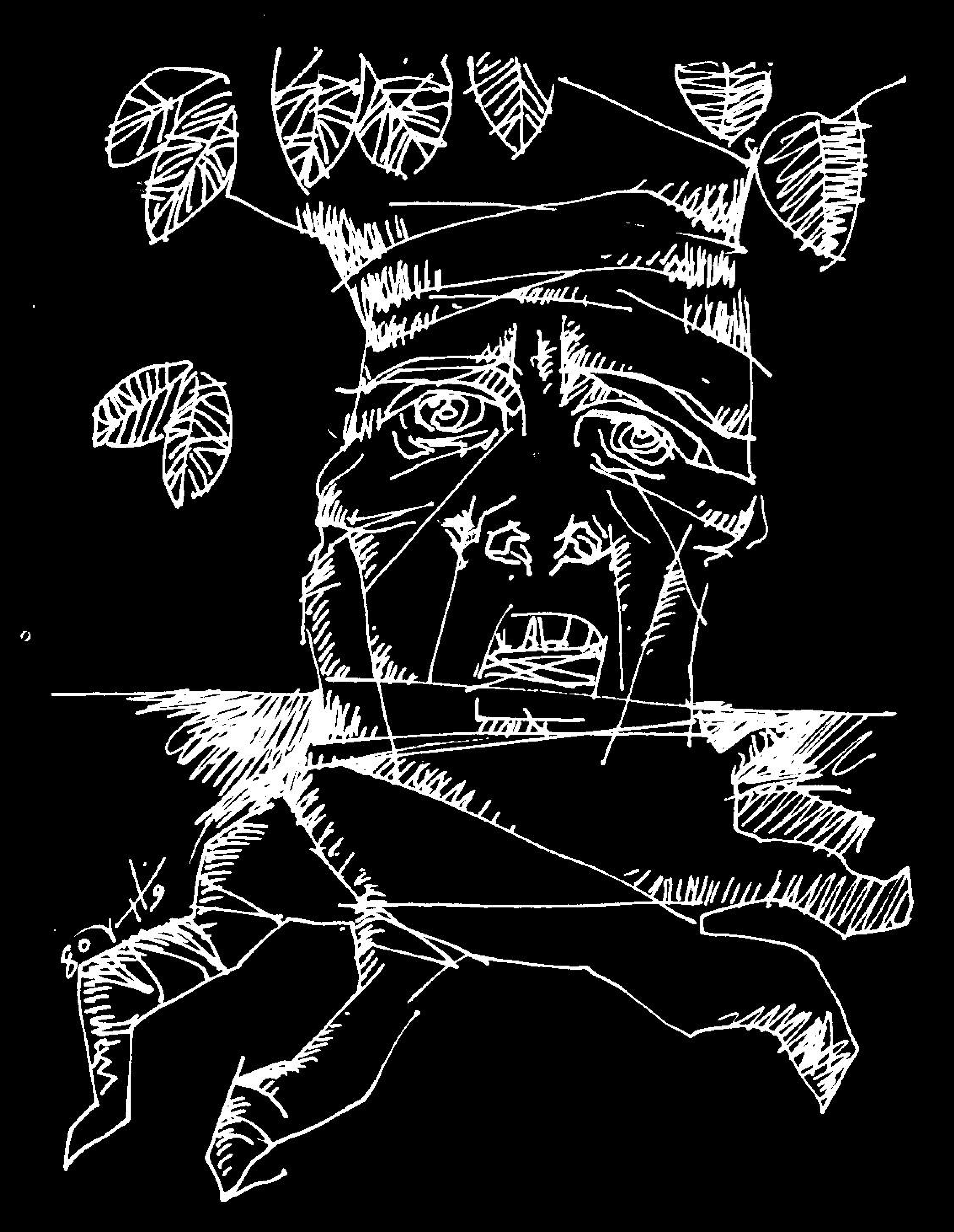
كانت الريح قد اشتدت في الخارج وتسربت الــى داخل المبنى رائحة مطر بعيد بعيد .. اشعرتني بالحرية والقوة والامل ،، لم الاحظ احدا ميز تلك الرائحة وتأثر بها مثلي وحدي تنفست بعمق ، وحدي رايت وجهك خلل المطر يبسم لي ويدعوني ، وخرجت ، لم تكن هناك شمس انما مطر ، ولم يكن هناك رجل يترصدني انمــا كنت انت تنتظرني عند البوابة اخذت يدي في يدك وكانت الطرق غاصة بالناس والمركبات لكنني لم اسمع ضجة ولم أر وجوها كنت وحدك من بين ملايين النــاس مــن بين السلالة كلها تجذبني اليك ، وعندما اجتزنــا الشارع نحو الرصيف المقابل ، هرعت انت نحو امراة واقفــة تشبه الآفا غيرها ، اعطيتها مظلة كانت في يــدك ونظرت اليها مشفقا واعتذرت لي ومضيت ...

وقلت انا .. اذا كنت تحب حقا ، فانك ستلتفت نحوي وكنت الجأ الى هذه اللعبة الصبيانية البائسة كلما عجزت عن تفسير الاحداث والظواهر ، وعند ذلك التفتت الي.. وابتسمت وغبت وغابت المراة ، في الزحام ...



الشجرة

■ عبد اللطيف اطيمش



كنا أطفالا عشاقا •• .
نضحك للدنيا
نجري في صبح الغابات
نلعب « أغمض عينيك تسن •• » .
فكل العالم أمنيات
كانت تغمض عينيها •• .
تلصق خديها .
في جذع الشجره
ألصقت على نفس الموضع وجهي وبكيت
كُنت حزينا .
وتمنت « ليلى » وتمنيت

■

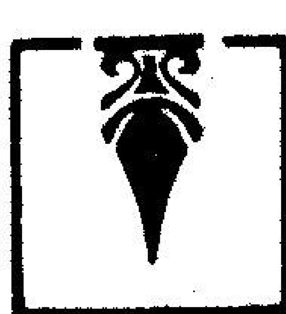
ومضى بكلينا العمر
رحلت « ليلى »
كبرت في الدنيا الاشياء
كبرت دنيا الاشجار ودنيا الاغصان .
ودنيا الاوراق
كبر العشاق
كبرت تلك الشجره
الا صورة وجهي المطبوعة في جذع الشجره •

مورشيوس ١٩٧٩



د. كمال عيد

المسرح الملتزم
بين القطاعين العام والخاص



المسرح ، هو هذه المؤسسة الجامعة لفنون أخرى منذ آلاف السنين . وعلى حد قول جوته (مؤسسة فضولية)
EIN KURIOSES INSTITUT

والالتزام هو نظرة أو رؤية جمالية او سياسية أو أخلاقية يعتنقها الانسان او الفنان في وعي وفي وضوح، وفي غير لف او دوران .

قضية الالتزام بين نوعين من المسرح ، قطاع عام وقطاع خاص ، أو حكومي يتبع الدولة او يخضع لاشرافها، واهلي يقدم مايعرضه في كثير من التحرر ... قضية حديثة الزمن نسبيا بمعنى انها نشأت حديثا ــ وخاصة في اقطارنا العربية ــ بعد ان تشجعت بعض رؤوس الاموال عند بعض الفنانين الذين هجروا المسرح ، أو غيرهم ممن حولوا مكاسبهم السينمائية ليحققوا فنا أو سمعة في الحياة المسرحية ، ليؤلفوا مسارح خاصة بهم ، واحيانا كثيرة بتاليف فرق مسرحية تحمل اسماءهم ، كعلامة من علامات مسرح الشباك . وقد ساعدت ظاهرة التقليد على انتشار هذا النوع من المسارح الخاصة ، حتى فاق عددها احيانا عدد جاراتها من المسارح الحكومية العامة . هذه المسارح الخاصة التي ركنت الى استقطاب الجماهير بشتى الطرق والوسائل ، وعكست ضمن ماعكست الكثير من عدم الالتزام ، حتى على المسارح الحكومية نفسها . وأفضت في النهاية الى حالة غريبة جدت على الحياة المسرحية العربية ، نعرفها في كل قطر عربي باسم (ازمة المسرح) . ولم تستطع الجهود الجادة سواء في مسرح خاص او مسرح عام ان تجد لها مكانا يتسم بالجدية والاحترام وسط حالة الاختلاط والتشوش الكامل التي نشأت نتيجة هذا الصراع والتسابق الوهمي بين نوعين ومنهجين من المسرح .

■ الوجهة الطبيعية للانطلاق :

أغلب نظم الحكم في اقطارنا العربية مابين جماهيرية وجمهوريات ، مع ملكيات وامارات . بعضها اتجه ، والبعض الآخر قد بدأ الاتجاه الى طريق الاشتراكية العربية ، لتحقيق مجتمع اشتراكي عربي ينعم بالثقافة الاشتراكية والشعبية على السواء . وهو مانعتبره الدور الامثل للثقافة المعاصرة اليوم ، باعتبارها الثقافة الأعم التي تتوجه نحو الكتل والمجموعات البشرية . ومثالياتها

تكمن في اخلاقياتها وفنونها ..

ETHICAL ART = MORAL ART

هذه الاخلاقيات والفنون التي حملت مفهوما وفكرة جديدة ، هي العقيدة الجديدة لروح العصر . والتي بغيرها يصعب تقديم فن جماعي شعبي او اشتراكي ، لاناس يتغيرون الى الاشتراكية . وكان طبيعيا ان تعاكس الثقافات القديمة هذا التيار التقدمي حتى لايقوى .. ويستشري منتشراً بين الجماهير .

والمسرح مثله مثل الانسان جسد وروح ، نعم ولا .. الحقيقة والتجريد ، العظمة والتفاهة ، العقل والروح في آن واحد . هذا هو مسرح اليوم ، والذي يختلف عن مقولة وليم شكسبير (الدنيا مسرح كبير) ، ولا يتعارض معها في الوقت نفسه .

فاذا ما بحثنا عن الوظيفة الاجتماعية للفن – والمسرح واحد من هذ الفنون – وجدنا الفن في المجتمع الاشتراكي مطالبا بأن يكون شكلا من اشكال المعرفة الاجتماعية ، وكذلك المسرح ايضا ، حتى يلعب دوره في تقدم الحياة روحيا ووجدانيا ، بكل ماوسعه من استعمالات للتاريخ والتطور والمنطق لاثبات الانجازات والتيارات الاجتماعية والتغيرات الطارئة على المجتمع وعلى الفرد والاسرة. ناهيك عن النشاطات الجمالية وتربية الذوق العام والاحساس بالجماليات ، ثم خروجها عن طريق التطبيق سلوكا وتصرفات ، حتى يعرف الناس – كل الناس – العالم وماهيته ، ومكانهم منه ليتقدموا نحو عالم افضل ومجتمع اعظم رفاهية . هكذا يعكس تقدم الفنون على الحياة الاجتماعية ، تماما كما يعكس على الحياتين السياسية والاقتصادية . اننا نقيس هذا التقدم في المجتمع بقدر ماتقدمه الفنون من ترضيات لمطالب روحية ووجدانية نراها ملحة لافراد المجتمع وتقدمهم .

ولا تقف الوظيفة الاجتماعية للفن عند هذه الحدود بطبيعة الحال ، لكنها تصبح الوسيلة للكشف عن الحقائق ، وتوضيح اشكالها المتعددة ، بل وتتدخل ايضا في الدعاية وترويج الاشكال والقيم الاخلاقية والفلسفية والسياسة بالاعلان عنها ، وعن جوهريات اخرى . وكل هذه القضايا والمهمات تمثل منحى حيويا يمتليء بعلامات الاستفهام الكثيرة التي تنتشر على مساحة الفن الواسع ، وتنتظر حل الواجبات الاساسية لوظيفة الفن الاجتماعية ، باستعمال الواقع المتغير بعيدا عن الوهم والخيال ، والتعريف بالاشكال الجديدة للتغير الاجتماعي في نبذ للرمزية او التتوية ، وفي التصدي لكل ماهو معاكس للتقدم الاجتماعي الاشتراكي . ودون ابطاء او تأخير . وفي رسم صورة حقيقية للانسان أثناء وبعد التغيير ، كعامل من عوامل الكشف عن صيغة التفاؤل . وهي كلها قضايا هامة تحتاج الى مساحات عريضة من الآداب والشعر والقصة والرواية والمسرحية حتى تحتل الافكار اماكنها الطبيعية ، وتصل المضامين الفكرية الى الجماهير تحمل اثراء للحياة الروحية والوجدانية ، واستكمالا لكيان الشخصية ، وتطويرا ذاتيا للفرد .

« ان الثقافة الحقيقية للانسان تبدأ من علاقته بعمله ، ورغبته الحقيقية في هذا العمل ، ثم في عرض خبراته ومواهبه للعمل نفسه » .

واذن ، فالوظيفة الاجتماعية للفن ذات اهداف وحدود .. هذه الاهداف والحدود التي عادة ما تظهر في الانتاج الفني ، او فيما نسميه نحن المتخصصين (التكوين الفني او الابداع الفني) .

فاذا ما انطلقنا من تعريف ارنولد هاوزر ARNOLD HAUSER لهذا الابداع حين يقول .. « كل ابداع فني هو اثارة واستفزاز لا يحتاج للشرح ، بقدر احتياجه للمواجهة » ، وضعنا ايدينا على المهمة الالتزامية والاخلاقية لفن المسرح . بل واستطعنا في سهولة تحديد المسار ، او التعرف على الحد الفاصل بين مسرحي القطاع العام والقطاع الخاص ، حسب منهج كل منهما .

ان قياس التكوين الفني يرتبط ارتباطا وثيقا بالهدف الذي يسعى من اجله . وبوجودنا داخل هذا الهدف ، وبتحقق حياتنا بأشكالها المختلفة والمتفاوتة فيه ، وبعرضه افكارنا ومفاهيمنا على السطح ، حتى ليصبح التكوين الفني في النهاية صورة حقيقية حية لنا مجتمعا وافرادا ، وللأجيال القادمة من بعدنا فكرا وتوجيها .

من المعروف ان وجه التكوين ليس سهلا او بسيطا. على العكس . هو مليء بالمركبات والتعقيدات ، بل ان لكل تكوين على حدة منطقه الخاص الجوهري الذي يختلف فيه عن تكوين اخر ، خاصة في التصميم وفي العلاقات والخطوط والفروع .. بل وفي التحديد الزمني كذلك . وهو مالا اظن معه ان تيارا مثل تيار الفن للفن L'ART POUR L'ART يمكن ان يصلح لمجتمعاتنا العربية في الوقت الحاضر ، مهما دعا الى العودة اليه كتاب مسرحيون على غرار الدكتور رشاد رشدي وزملاؤه اصحاب موجة ادب الجنس في مصر العربية . ذلك ، لان الابداع الفني رسالة تحمل الفن وتتضمن الاحترام والالتزام ، وتنبض بالاخلاقيات وترفع مشعل المثل . وعلى حد قول هاوزر .. « مثل الشباك الذي نطل منه على العالم فيشد انتباهنا جميعا » .

ان الوظائف الاجتماعية في الثقافة الاشتراكية تتقابل

في كثير من مفهوماتها مع الوظائف الاجتماعيـة للفن . واليست الثقافة والفن وجهين لعملة واحـدة ؟ كلاهما يرفع المجهول من امام الانسان ، يعبد طريقه ويقربه من حقيقته ، ويشركه فعلا في الكشف بنفسه عن هذه الحقيقة، ويؤكد على وجود المعرفة والاحاسيس والانفعالات للنفع وللصالح ، ولتربية الجانب الفكري والارتقاء بالمستوى الجمالي لدى الانسان .

انني ارى الابداع الفني سفرا دائما نحو عالم المجهول للكشف والاثراء والمتعة الذهنية والروحية . وهو لذلك مايتعرض احيانا كثيرة للنجاح مثلما يتعرض للفشل . وهو امر طبيعي في عالـم الاستكشافات العلمية ايضـا . ان الطبيعة قد وهبت الانســان هدية رائعة ، وضعها الله سبحانه وتعالى في شخص انسانه ، واعني بها القدرة على التعبير الفني .. هذه القدرة التي تظل معه وتبقى بقاءه على مسرح الحياة .

لقد كشفت التكوينات الفنية في عالم الفنون والثقافة دائما عن تاريخ الانسانية الطويل ، بما اعطى الفرصـة لاستعمال التاريخ والاستفادة من واقعه ووقائعه وفلسفات هذه الوقائع . والتعرف على الماضي وانسانه تكوينا وسلوكا وذوقا وثقافة وفكرا .. بما هيأ دور الثقافـة لتحمـل الواجب الاكبر للمجتمعات من الانحراف ، بحكم العناصر التي تكمن فيها من نماذج السلوك في المجتمع ، ومعايير الاتصال ، والتي تحدد ماهية الانســان والقواعد التي تحكمه في عالمه . ولعل الثورة التقنية العلمية تؤثر تأثيرا كبير ومباشرا على الثقافة وعلى مستهلكيها ، بنفس المقدار الـذي تصيب به الثورتين الاقتصـادية والاجتماعية . باعتبار ان التقدم التقني العلمي يعين الفرد على فهمه للتغييرات التي تصيبه ، والتي تحدث من حوله ، كما يساعده ايضا على تحديد مسار اتجاهه نحو احتياجاته ومتطلباته الفردية والاسرية .. لحل المشاكل والقضايا في سرعة واحكام وعقلانية ، وبعقل يواجه اشد المصاعب ، بشجاعة دون تخاذل او تقهقر ، عبر التفكير الجاد المناسب لتعقيدات العصر ومشاكله .

من هنا تتضح اهمية الثقافة الاخلاقية للانســان المعاصر ، حتى يستطيع مواجهة المشــاكل بحلول عملية يضمنها مسرحية أو رواية ، دون ان يقيم موازنة رديئة باعتباره احد الاركان الرئيسية في المسرح اليوم . لانـه هو الذي يحمل على كتفيه التوجيه للافصاح عن الخبايا الكامنة في جعبة كل مسرحية على حدة .

ولما كان مسرحنا العربي المعاصر يهتم بالجماهير كركن هام من اركان المسرح الحديث ، سواء في بحثه عنها لمنحها جرعة مفيدة في البناء المسرحي ، او لتنفيض جيوبها من المادة في مسرح آخر ، وكانت هذه الجماهير هي الممثلة لنظام المجتمعات تمثيلا اقرب ما يكون الى الحقيقة والواقع في كثير من اقطارنا العربية . فأن الامر يحدو بنا الى فحص الانسان نفسه تحت مجهر للتعرف عليه ، وعلى مزاجه ومتطلباته من المسرح ، باعتبار ان كونية الانسان في الماضي والحاضر على الدوام كانت هي العنصر الاساسي ، والمركب والمكون لنظام المجتمع .. اذ كان الانسان نفسه وسط هذه الحالة هو موضوع التوجيه نفسه .

قد يمكن لنا اذا تعرفنا على متطلباب الانسان المعاصر ان نقدم نموذجا حيا لما يجب ان يكون عليه في دراماتنا على مسارحنا العربية . أي انسان نبغي ؟ وأي نوع من الانسان ننتظر ان نشاهد ؟ ومن ننتظر ؟ وتنتظره معنا الجماهير القابعة في صالة الجمهور ؟؟ .

في اعتقادي اننا في حاجة الى انسان يملأ دوره في توجيه المجتمع ، وفي ايجابية فعالة وسط مد التقنية الحديثـة ، وعدد هائل من الآلات الحاسـبة واجهزة الالكترونات .. هذه الآلات وتلك التي تضيق خناقها على روح الانسان وعلى وجدانياته ومشـاعره واحاسيسه، وتعوقه دفعة واحدة عن الاشـتراك في هذا التوجيـه للمجتمع .

واذن مرة اخرى ، فالالتزام بين المسرحين العام والخاص ، يحدو بنا للوصول الى نتائج مقنعة لصالح احدهما اولهما معا ، ان نعود بالضرورة الى التأمل والبحث من جديد ، في الانسان مرة .. وفي الجماهير مرة اخرى .

. . . .

■ فعند الانســان

بافتراضنا لما يقوم به ، او بما يجب عليه ان يقوم به من دور في توجيه المجتمع الاشتراكي ، نعتبر نشاطه بعد عمله هو احد العناصر الهامة في ابراز هذا الدور . اذ كما ان الانسان تكوين بيولوجي ، فانه ايضا مادة للفهم واداة توصـيل جيدة لتوصـيل مفاهيم جيدة ونافعة للبشرية . وهو فوق هذا وذاك الحارس – وسط تقدمه وابان تطوره – على شخصيته ومقاييسها وعطائها بكل ابعاده واحجامه . للوصول فعلا الى التقدم الاجتماعي المرجو . وما التقدم الاجتماعي نفسه الا هذه النظم او الطرق او المشاريع او المخططات التي تطرأ على الاحوال والظروف بالتغيير في احوال داخليه وخارجية عبر اوقات زمنيه غير محددة . لكنها تقود في النهاية الى مسلك واحد .. هو طريق البرمجة . ان كل هذه النظم والمخططات لتحتاج الى الانسان ، واحيانا الى طبقات بأكملها ، بل والى جهود جماعات كثيرة وتجمعات شتى للتحقيق . وفي كل زمان ومكان يبقى الانسان هو عامل التطبيق ورمز

الانجاز والتقدم .

وبملاحظة القياسات الفعلية لجهود الانسان . فاننا نراه هو القائم بالدور القاطع في تصميم المجتمعات الاشتراكية والثقافات الشعبية . على اعتبار ان بناء امثال هذه المجتمعات لا يزيد عن كونه اثبات العلاقات الاجتماعية بين مختلف فئات شعب من الشعوب .

ولا يقتصر الجهد على دور الانسان وحده . لان عناصر وعوامل اخرى تلعب دورا طبيعيا في هذا الصرح الاجتماعي . مثل الاشكال الاقتصادية والسياسية والثقافية والروحية . باعتبارها مشتركة هي الاخرى بعلاقاتها داخل البناء الاجتماعي نفسه. فالوعي الاجتماعي عند شخصية مسرحية مثلا يصبح شكلا من اشكال التقدم يظهر في علاقة الشخصية بالعلم والسياسة والفن والثقافة وعناصر اخرى مشابهه . وهكذا يظهر التشييد أو التكوين الفني في النهاية صورة حية تقدم الانسان بعلاقاته المختلفة ومداركه المتعددة من رأسه الى قدميه .

قسمت المجلة الامريكية (البحث العلمي الاجتماعي SOCIAL RESEARCH الكيان الانساني الى ثلاثة مظاهر . الانسان كمظهر بيولوجي . والانسان كمظهر وعي ذاتي ولغة . والانسان كبحث اجتماعي متكامل . واختلفت هذه المظاهر الثلاثة عند رجال الاجتماع في احكام تفرعت بين الاقتراب والابتعاد على يد العلماء يوشوا ليدربرج J.LEDERBERG وعالم التربية د . يانكليفتش D.YANKELEVITCH ، والبروفيسور د . كهاتب D.KHATEB

واخيرا عند الفيلسوف الالماني الغربي ج . كناب G.KNAPP . لكنها اتفقت جميعها تقريبا على تحديد كيان الانسان ووجوده ، على انه مجموعة رغبات بلا حدود ، وعدة خطط لمتطلبات واقعية ملحة لخدمة المجتمع الحديث . وهو ما يضع امامنا انسانا مختلفا عن انسان العصر في زمن العبودية او انسان عصر الاقطاع او غيرهما من نماذج عصور القهر ، حتى نفرغ الى ان نموذج انساننا المطلوب مطبوع بالعمل والواجبات ، مطالب بعرض بيئة اجتماعية ومحيط واقعي ، ليصبح متجدد الحركة ديناميكي الشكل والمضمون .

أما عند الجماهير

الشكل او في المضمون او فيهما معا . ان تقدم العلوم والتقنية ، والسرعة الهائلة في ايقاع الحياة اليومية ، كلاهما يؤثر وبسرعة في عالم الانسان الاخلاقي . بمعنى ان اخلاقيات الانسان – وسط هذا المد التقني – يمكن لها ان تتخلف عن التقدم او ان تحجم عن التطور نحو الامثل ، كما نلمس في العالم الرأسمالي . وهو ماتشير اليه الثقافة المعاصرة بنظرة ازدراء . لانها حالة لا تفضى الا الى نتيجة تراجيدية مأساوية لانسان العصر في المجتمع الاشتراكي .

نحن في غنى عن التحدث عن الثقافة المناهضة لمجتمعاتنا .. واعني بها الثقافة البرجوازية . لانها غير قادرة على التعامل مع العناصر الاخلاقية او الهرمون الانساني . هي لا تزال تقف في وضع (محلك سر) . لم تقدم جديدا يناسب تغيراتنا الثورية او الاجتماعية في عالمنا العربي . لم تستطع ان تطرد من ساحتها القضايا العنصرية الرجعية التي ترى في آدابها ومسرحياتها . لا تزال ترسف في آداب القصص البوليسية ومظاهر المغامرات وبطولات الرجل القوي (السوبرمان) . لانعرف فيها غير الدنس مكان الطهارة . وطلقة المسدس الغادرة محل العطف والمواساة . والمادة بديلا عن الرحمة .ولعل موجات سقوط الشباب الناشيء اكبر دليل على سقوط الحضارة الغربية المعاصرة.من هنا نصبح شهود عيان على افلاس هذه الثقافة . واستحالة المصالحة معها . او السير على منهجها او منوالها (مسرحيات الدرامي الامريكي تينسي وليامز الدليل على ذلك) .

وطالما كان المسرح عنصرا من عناصر عاكسة للثقافة أينما كان . فان المسرح البرجوازي – نتيجة لما تقدم – يفتقد الى معنى الحياة ، كما تفتقر دراماته – تبعا لذلك – الى المشاكل الحية التي ترخر بانفاس الحياة . وهو مايجعله مسرحا يفتقد التمتع بوجهة النظر التي ماهي في الحقيقة الا موقفا اخلاقيا في الاصل تجاه الحياة وتجاه مشاكلها ايضا .

ان الدراما الحقيقية ماهي الا موقف او ايماءة اخلاقية MORAL GESTURE هكذا كانت وستظل . وهو سر التحامها وتفاعلها مع الجماهير . وهو مانراه يتعارض مع درامات البرجوازية ومسرحيات وآداب الثقافة الرأسمالية . حيث الصراع بين الانسان واخيه يقوم على التسابق الاناني طمعا في الوصول الى المادة او الى الاثرة . وهو في الوقت نفسه مايضيق الخناق على متطلبات افراد المجتمع – وبخاصة الوجدانية منها – . ويقطع حبل الانسجام بين الفرد ومجتمعه . ويقلص في النهاية بالحتمية من الحريات الاخلاقية المحددة للفرد داخل نظامه اليومي العادي .

. . . .

ان التكوين الفني بتعقيداته المختلفة – وفي اي من الثقافتين – يحمل في طياته النجاح . كما يحمل الفشل ايضا . ويقدر نزوله الى اعمق الاعماق فيه . يقدر الارتياح واستلهام عوامل النجاح والتوفيق . والعكس بالعكس . لكن هذا الارتياح وما تحمله من استعدادات

فكرية وتدريبات وجهاز بشري من الفنانين والفنيين والمفسرين ورجال المسرح ، بل ومادة أيضا ، من الصعب العثور عليها ــ وجمعها ــ في المسارح الخاصه ، حيث التقتير لصالح جيب الممول او المنتج المسرحي . واذا حدثت هذه الاستعدادات فرصا ، فانهـا تكون لمرة او لاخرى ، بما لايضمن معها استمرار هذه الخاصيات البشريه والفنيه في عروض اخرى . وما كل العناصر السابقة الذكر الا مدخلا لنتائج سيكلوجيه واجتماعية وفنية للعرض المسرحي ولصالح المسرحيه نفسهـا .. وكذلك لسمعه المسرح مهماكانت هويته العامة او الخاصة. ان تكرار التدريبات المسرحيه مثلا تتيح الفرصة لمبدع التكوين الفني ؛ المخرج في المسرح ، لان يضع يده على الاشكال الملائمه لمسرحيته او لابداعه الفني .. وبالحقيقة الذاتية ، وفي تقييم تام للمعرفه على اساس من الخبرة الذاتية والممارسه . هذا التقييم الذي لا يصل اليه جاهزا دفعة واحدة ، ولا يحصل عليه الا بالمعايشة الفنية التي تمتد احيانا الى عدة شهور للتكوين الفني الواحد . اما الانطباعات اللحظية ــ والتي تلبس لباس المعايشه زورا ــ فهي لن تزيد عن كونها عناصر سلبية خارجيه تتسم بالشك والتخلخل . NEGATIVES

■ الانسان ... والجماهير

ــ الانسان هو الحدث

ــ الحدث هو المسرح

اذن ، الانسان هو المسرح

يحدد المخرج السوفيتي يفجانيي باجراتيونيفتش فاختنجوف (١٨٨٣ــ١٩٢٢ م) كتابه (معمل فاختنجوف VAHTANGOV MUHELYE قمة الالتزام في المسرح بقوله .. « لاغنى البتة لخشبة المسرح عن الجدية . وعلى المسرح ان يلتصق بالحقائق . لهذا لن اقبل منكم اي شيء ينبع من عالم المسرح ، اريد الحقيقة فقط » .

واذا كنا في معادلتنا قد اعتبرنا الانسان هو المسرح . فاننا لا نختلف مع فاختنجوف حين يقول بأن الممثل ليس هو المســرح . لاننــا نعني الانســان بعالمه الاجتماعي والســلوكي .. والانتاجي والفني داخل مجتمع مــن المجتمعات . بل ونتفق معه كذلك في مقولته عن الممثل .

فمن حقنا ان نسال .. لماذا نذهب الى المسرح ؟ ولعل الاجابة تكون هي رغبة الناس في مشاهدة قوة دافعة ومنبهات مثيرة ، وفي الاستمتاع بحضور نفسي ذاتي ، ثم ايضا لتعرف على بلاغات واعلانات، وايضا من اجل اللقاء والتقابل مع سيل من الصراعات .. سيل جارف وابل من الحروب يستلذونها وتسعد لها ذواتهم . لكننا نعتبر هذه الاجابة ــ رغم مطابقتها للأسباب المباشرة لمشاهدة المسرح ــ اجابة قاصرة تماما . استنادا الى الاطراف والخطوط المتداخلة في مثل هده الاحكام . لماذا ؟؟ .

يذكر عالم الجمال المجري بيكيش تواش .. BÉKÉS TAMAS « ان غالبيه أذواق الجماهير لا زالت تطلب الغريب . وتبحث عن الشاذ في الفن » .

بينما نعرف ان تكوين الذوق في العصر الحديث لا يمكن ان ينفصل عن تكوين الانسان نفسه . وهو ما يعطي الاشارة الى مناقشة الذوق .. اساليبه وعناصره . وهو ما يوقعنا مره اخرى في تعارض مع مثــل لاتيني قديم يقول ..

« لا يمكن النقاش في الذوق
DE GUSTIBUS NON EST DISPUTANDUM

لكننا من الوجهة العملية ، نرى إن اغلبية الجماهير المسرحيه العربيه لا ترغب في المستوى الفني العالي . بقدر ما تميل الى الاعمال الفنية البسيطة المسطحة . والتي يمكن القول بانها ادوات تسلية وامتاع . وهنا نثبت خطأ الجماهير في هذا الميل كما نثبت العكس ايضا .. الا وهو خطأ النظرة غير الصائبة هذه للجماهير .. حتى ولو كنا نحن من بين المرددين لها .

لماذا يأتي الخط بين التسلية من ناحية . وبين الثقافة الرفيعة أو المسرحية أو الفن الدسم بصفة عامة من ناحية اخرى ؟ ثم ، اليس من حق الجماهير ان تتمتع بأوقات فراغها بالعمل الفني العــادي المرضي لمزاجها ؟ والبعيد عن العلوم ومستوياتها ؟ على الاقل حتى تغير من نشاطها وتجدد من جوها ؟ ولماذا نصنف هذا النوع العادي في المســرح تحت بند الاعمــال غير المفيــدة والمضيعــة للوقت ؟؟ .

في رأيي ، ان البحث عن مستوى الفن فيها هو الذي يجب ان تتوجه اليه الانظار ، حتى ولو كان بمقدار قليل . ان اطلاق تعبير الخواء على اعمال تقترب قدر امكانها من روح الفن ــ رغم تفاهتها ايضا ــ أرى فيه انتقاصا من حقوق الانسان والجماهير التي لا ترغب في الاقبال على فنون مسرحية عالية المستوى دسمة . ان فن السيرك او الاكروبات يمثل الى جانب هذه الفنون السهلة نوعا من فنون الترويح والاسترخاء والتسلية والراحة اللذيذة . وهي في نفس الوقت لا يمكن ان تمثل نوعا من فنون عالية المستوى .

ان العمال والفلاحين ــ المساحة العريضة لمحبي هذا النوع من الفنون البسيطة ــ كجماهير مسرحية اليوم ــ يختلفون عن عمال وفلاحي العصر الروماني القديم . فبينما نرى الاولين المعاصرين يعولون دولهم بانتاج سواعدهم ، نلمح اختلافهم عن الآخرين الذين كانت تعولهم الامبراطورية

الرومانية القديمة نفسها . من هنا ارى من حق عمالنا وفلاحينا ان يتمتعوا بالبسيط من الفنون التي تقدم لهم بعد يوم عمل كادح تحت أشعة الشمس المحرقة في اقطارنا العربية غالبا . وهو ما يمكن ان تقدمه المسارح الخاصة لبساطته . وفق مواصفات التزام غير متزمتة ، وبعيدا عن السقوط والانحلال والوهم والخديعة في المسرح ، وفي نبذ لتخدير المشاهد المسرحي . وما اعتبره الخطورة بعينها . ذلك لان تصوير المسرح للمجتمعات المرفهة المستريحة حتى ولو كان كاذبا — فأن ذلك يجر المشاكل على الجماهير نتائجا وسلوكا ، لانها تركن الى الراحةوالى الاستهتار بعظائم الامور . فتنقلب الاوضاع وتضيع المسؤوليات ، ويصبح التصوير الفني كاذبا خادعا لامحالة ، لبعده عن الخصائص الاجتماعية لهذه الجماهير .

« ان العلاقات الفنية لا يمكن لها ان تتحقق وتصبح واقعية ، الا اذا اخذت في اعتبارها الاصطباغ بالخصائص القومية او الاجتماعية . وحرصت في شدة وامانة على قوة التراث وعظمته وعنفه ومتانته ، ونشره في صدق صارم » .

. . . .

ومن هنا كذلك ارى احتياجاتنا لجماهير متقدة الذهن بارعة الذكاء ، عقلانية التفكير بكل معنى الكلمة ، ولن نحصل عليها جاهزة بطبيعة الحال ، وهو ما ندعو معه الى البدء في تربية واعداد جماهيرنا المسرحية اعدادا عربيا — بعد طول اهمال لوزنها ودورها — لتكون على مستوى ما نطمح اليه وما نطمح في تقديمه من فنون لتكون جماهيرنا المسرحية العربية على مستوى الالتزام المطلوب من المسرحين العام والخاص ، حتى تنجح بدورها في العمل المسرحي او تسقط هي الاخرى . لنفكر في هذه الجماهير ساعة اختيارنا للنصوص المسرحية ، لتجيء دراماتنا حاملة لمشاكلهم ولقضاياهم بطابعها الشعبي والعربي ، ولتحمل لهم اعسر القضايا الاخلاقية والاجتماعية للأمة العربية . لنحصل على مشاهدي مسرح على جانب كبير من البراعة INTELLIGENT AUDIENCE .. مشاهدين ممثلين للوضع الحقيقي لا للوضع المجرد ، حتى نضع حدا للمقولة الخاطئة (الجمهور خداع) .

لهذا ، اقدر كل المحاولات التجديدية التي انبثقت من اماكن متفرقة في اقطارنا العربية منذ اكثر من عشر سنوات ، سواء كانت تجديدية في مضمونها او في شكلها ، او في استحداث معمار مسرحي عربي تلتف حوله الجماهير في طبيعة وواقعية . درامات علي عقلة عرسان وسعد الله ونوس في سوريا ، المحاولات الرائدة عند الطيب الصديقي في التنقيب عن التراث في المغرب ، والايحاءات الدرامية الجديدة عند عبدالكريم برشيد ، علامات الرفض والتمرد في مسرحيات عز الدين المدني في تونس ، صراع الطبقة الوسطى عند نعمان عاشوري واقعياته المسرحية ، ويوسف العاني بكل ما أضافه من افكار وجهود لزلزلة واقع المسرح العربي الجامد بحثا عن وجه مميز عربي له ، وغيرهم في اقطار عربية شقيقة اخرى . وتقديري يظل ثابتا في مكانه ، لان كل هذه الجهود لا تزال تعيش في الحياة المسرحية مستقطبة الكثير من الجماهير ومن الكتاب رغم فوات السنين ، وهو ما يدل على اصالتها وصدقها .

« لا يمكن استبدال الجماهير » .. مقولة برتولت برخت المشهورة في تأريخ المسرح الملحمي ، والتي وردت في (الاورجانون الصغير) .. الذي الفه الدرامي الالماني عام ١٩٤٩ م . ونضيف تفسيرا للمقولة ، من ان موجدها لم يرغب في ان ينفصل عن الجماهير في مسرحه الملحمي شكلا او موضوعا . وهو ما يلاحظ في طريقته الملحمية التي قطعت الاستمرار وتركت الايهام وتخلت عن الخيال واقامت الاغاني والمقاطع الموسيقية الشعبية ووزعت اللافتات في ارض خشبة المسرح ، لتفسدكل توغل وجداني عند الشخصية البرختية في مسرحه . وكان السبب في رأيي لهذا الالتصاق البرختي بالجماهير ، هو ان برخت اراد ان يعيد تشكيل هذه الجماهير من جديد .

لكن اغلب جماهيرنا العربية اليوم تلتصق هي الاخرى التصاقات قوية بتاج المسارح الخاصة ، وبأسم النجم ، وبالغث من الادب والتافه من الفكر (ومعذرة في التعبير) . وتستبدل التمعن في الثقافة المسرحية النافعة بصفيق كاذب ضعيف رخيص .

« هناك نوع من الكذب يظهر في رداء الحقيقة على المسرح ، وفيه تكمن الخطورة كل الخطورة . يدخل ممثل الى خشبة المسرح ، لم ينطق بلفظ واحد بعد ، الجماهير تندفع بالتصفيق وهو ينحني الانحناءة التقليدية الشاكرة . هذا كذب في رداء الحقيقة » .

لا يسعنا امام مسرح من هذا النوع الا ان نطلق عليه (نجاح شباك التذاكر) .

وهو نجاح مصطنع يصاحب الجهل ايضا . جهل الجماهير بالفن ، حيث اختلطت الامور واضطربت المعايير والمقاييس ، وطردت العملة الرديئة العملة الجيدة . واصبح النقاد — ويا للأسف — يتحدثون عن النجاح ومستواه بقياس المال ودخل الشباك ، تاركين النجاح الحقيقي وعناصر الابداع الفني . وهي نتيجة مأساوية تفضي الى بلبلة الجماهير وتتويهها والعبث بأخلاقياتها اضافة الى الاضطراب والخلل الذي تبعثه في احكامها البسيطة حقا ، حتى اصبحت الجماهير ملوثة ، تنقل عدوى السقوط مع انقالها من مسرحية الى اخرى .

لكن ما العمل ؟ هل نعود الى طريقه (روسو) او بمعنى آخر الى الطبيعة البكر ؟ والى المتفرج الخام الذي لم يتلوث بعد ؟ ولم يعرف فلسفة نجاح الشباك والموبقات بعد . لنربيه من جديد ؟ كما يدعو لذلك بعض المسرحيين المصلحين ؟ ام ماذا نصنع ؟ وهل هذه العوده امر منطقي لاستقطاب جماهير نظيفة للمسرح ؟ تماما كما نغير دم الانسان كله ونستبدله بدم جديد من فصيلة اخرى ؟ .

أنها عملية شاقة وغير مطمئنة النتائج . لقد تغيرت الجماهير – وبفعل الشباك – الى حالات سيئة من التردي والتبدل والابتذال . حالات لم تمر حتى على الاشكال المسرحية نفسها منذ وجد المسرح طريقه الى الانتظام في استمرارية معقولة عند اليونان القدامى .

اننا نصل الى نتيجة نرى معها ان المسرح لم يتغير . وكذلك لم تتغير الجماهير . وانما نرى التغير الحادث هو في هذه العلاقة بين المسرح وبين الجمهور . مزيد من كتابة مسرحيات غير درامية تدر مزيدا من جماهير مسكينة . هي اشبه بجماهير كرة القدم التي تستعذب الفوضى والضجيج بلا سبب او مبرر .

ولعل الامر يقتضي بعثا جديدا لاصول الدراما . واعتناء دقيقا بالكلمة ، واحتراما جليلا لقيمة الاحداث المسرحية حتى تسد الطريق على الحوارات المرتجلة وتشغيل اطراف الممثل يمنه ويسره ، وحتى تختفي معها ايضا جماهير جاءت للمسرح للقهقهة ليس الا . ان حالة الانفصال هذه ليست بجديدة على الحياة المسرحية كما قد يظن البعض . ان المتفرج في المسرح اليوناني القديم قد تصرف هو الآخر بحرية، لم يهتم او ينصت كثيرا لاشعار اسكيلوس او يوريبيدس ، تمشى يمينا وشمالا اثناء العرض المسرحي . اكل وشرب ونام ، ثم استيقظ ليرمي زملاءه من المشاهدين واساتذته من الممثلين بالنوى . والمتفرج في مسرح القرون الوسطى لم يكن بأحسن حال من سابقه، لم تتكون لديه هو الآخر نظرة الاحترام والتقدير تجاه المسرح وفنونه . اذ كانت هناك ايضا المشاهد المسلية في مسرحيات الخوارق والمعجزات في مسرح القرون الوسطى، حتى في المسرحيات الدينية لم يخل الامر من العبث . ونفس الظروف تقريبا نتعرف عليها في مسرح شيكسبير ، ونستدل عليها من راي المشاهد السويسري (توماس بلاتر THOMAS PLATTER الذي يذكر في مفكرته ان مسرحية يوليوس قيصر كانت ظريفة وساحرة WONDERFUL AND PRETTY

كما ان شكسبير نفسه قد استعمل الترويح والكوميديا مع جماهيره المشاهدة لمسرحياته . كان اثناء التمثيل يمد يده بالطعام والشراب ليقدمها الى جماهير مقدمة الصالة التي ارتكنت بأذرعها على مقدمة خشبة المسرح . وكان ذلك امرا طبيعيا منه لفرقة كان يرعاها . لم تكن تحصل على مقرر مالي سنوي باستثناء العون الذي كان يأتيه كهبة مالية من البلاط الملكي .

حتى ان الباعة انفسهم كانوا يمرون منادين على بضائعهم من التفاح والجعة والبندق والحلوى . وهملت امير الدانمرك يلقي منولوجه العظيم في المسرحية . هل حملنا نحن شكسبير ومسرحه كثيرا من المهابة فوق ما يستحق ؟ .

ان ما يبعث قليلا على التفاؤل ان نفس الازمة – أزمة البساطة والسطحية – التي تعيشها بعض مسارحنا الخاصة وقليل من مسارحنا العامة ، قد مرت بالمسرح الانجليزي نفسه في عام ١٩٢٦ م حين عرضت مسارح لندن وحدها خمس مسرحيات من نوع (البولفار) للكاتب والممثل والمخرج الانجليزي نويل كوارد ، بينها مسرحية واحدة من النوع الاستعراضي (REVEU) .

فهل يبقى مسرحنا الخاص والعام في نهاية القرن العشرين على هذه الحالة من الازمة ؟ ومن عدم الالتزام ... ؟ .

■ مسرح المستقبل

في مسرح الجماهير ، وفي عصرنا .. عصر جماهيرية المسرح ، سواء في التأليف المسرحي المشترك بالتجارب الادبية الحديثة ، او بالاخراج المشارك ، او الديكور او غير ذلك من فنون اخرى تستوعب – بحكم الديمقراطية وجماعية الراي والشورى – الآراء الفنية مجتمعة وموحدة لتحيلها الى ابداع فكري مكثف .

وفي زمن يقوم فيه الفن باحتضان وتوجيه الخبرات والهوايات الاجتماعية للافراد ، وتقديمها في صياغة فنية للجماهير . تبرز علامات مسرح المستقبل . ترفع شعار تقديم فن العمل الجماعي في المسرح ، كأحد الفنون الجديدة التي تولد لصالح الانسان ، ولامكانية تحقيق مقولة (الفن ينبع من الشعب ويعود الى الشعب) وهو مسرح بحسب مواصفاته واهدافه يتعارض مع المسرح العام باعتبار انه مسرح يستهدف كل الجماهير ، للوصول الى الكتل الجماهيرية، في فهم وفي اقتراب. وهو بأسلوبه الالتزامي في العمل الجماعي وانكار الذات لا يتشابه ايضا مع مسرح القطاع الخاص . لكن محاولات مسرح المستقبل هذه نادرة الوجود ، تظهر وتختفي في سرعة نتيجة عوامل كثيرة ، فلا نعد لها حسابا او نحس تجاهها بالتفاؤل نحو الخروج من أزمة المسرح العربي .

ولعل الثورة الثقافية هي الطريق الوحيد الى ميلاد

مثل هذا المسرح . في كل انطارنا العربية . ثم فرصة نوعا وكما . لا يهم بعد ذلك في أي مكان الالتزام في هذا التصنيف الذي تقيد به موضوع البحث . بين مسرحي القطاع الخاص والقطاع العام .

ولعلها احلام او أضغاث احلام . لكننا يجب ان نحمل طاقة التفاؤل دائما . حتى يحقق الله سبحانه وتعالى الخير للوطن العربي الكبير .

الله ولـي التوفيـق

طرابلس ١٠ اكتوبر ١٩٧٩

هوامش :

1. A. I. ARNOLDOV:
SZOCIALISTA ÉLETMOD ÉS KULTURA KOSSUTH KÖNYVKIADó 1979. HUNGARIAN TRANSLATION ZAPPE LÁSZLó, P. 118

2. ARNOLD HAUSER:
PHILOSOPHIE DER KUNSTGESCHICHTE, C. H. BECK'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG, MÜNCHEN 1958, HUNGARIAN TRANSLATION TANDORI DEZS'ó 1978 P. 5.

3. IBID, P. 7.

4. NEMURAK ANNA:
VAHTANGOV M"UHELYE, GONDOLAT, BUDAPEST 1979, — VAHTANGOV, JEVGENYIJ' BAGRATYIONOVICS (13. 2. 1883 — 29. 5. 1922).

5. SOCIAL RESEARCH, NEWYORK 1973. 40 VOL. NO. 3, P.P. 375, 563.

6. BÉKÉS TAMÁS:
IZLÉS ÉS KULTURA (TASTE AND CULTURE). IZLÉS, NEPMUVELÉS, MUVÉSZET (TASTE, PUBLIC EDUCATION, ART), P. 270.

7. GEORGIJ TOVSZTONOGOV:
GONDOLATAIM KÖRE, HUNGARIAN TRANSLATION SZEKERES ZSWZSA, 1975, MAGVETO KÖVYVKIADO, BUDAPEST.

8. BRECHT, BERTOLT:
KLEINES ORGANON FÜR DAS THEATER 1949.

9. NEMURAK ANNA:
IBID.

10.

سافر السويسري توماس بلاتر THOMAS PLATTER من مدينة بازل بسويسرا الى مدينة لندن . وقد سجل في مفكرته اليومية يوم ٢١ سبتمبر عام ١٥٩٩م انه ذهب الى مسرح على الشاطىء الجنوبي للنهر ، حيث شاهد مسرحية بعنوان (يوليوس قيصر) . (ولم يذكر اسم المؤلف أو اسم المسرح في المفكرة) . لكن التاريخ يدلنا على ان المسرحية هي تراجيديا وليم شكسبير (يوليوس قيصر) ، وان المسرح هو مسرح الكرة الارضية (الجلوب GLOBE) الواقع على الشاطىء الجنوبي لنهر التايمز*

ياسين طه حافظ

الجمال

(الى سائقة تاكسي في بوخارست ..)

لبخارست عمقٌ مخيفْ
ولأشجارها سكتة الانتظارْ :
ساعة للتفكّر في السحبِ المطبقه
والمياه التي تتدفق والومضة المقلقه :
شجر قاتمٌ
واقف بانتظاراته
لا يبيح انحناءَ الغصونْ
وانقطاعاً عن الله والموت وسطَ السكونْ .

وأنا في حماية جنحٍ صفيحٍ تمدّد من مخزن مثل طيرٍ حديدْ
طامعاً بالوصول السريعْ
تترصدني الساحة الصامته
متدثرةً بالغيوم ومفتوحة مثل بئر كبيرْ .

المدينة مرعوبة هدأت وبقايا التلفّت فوق الشجرْ
المدينة تألف حالتها ، تقفل أبوابَها ، تغتسلْ .

المدينة واقفة ،
متحيرةً
في زمان تسمـت نهاياتهُ دون أنْ

ينجرأ غصنٌ على البوح ، أو طائرٌ ، أو حصاه !

أتفكر :
في زمنٍ مثل هذا تجيء الملائكُ أو تهبط المعجزاتْ .

وأتـتْ ليَ مـن شـارع لا مخازن فيـه ،
أتت .. ربما من زقاق بعيد ، ومن حجرة بارده ..

فلتـتْ هـذه الروحُ تمـرق بين البيـوت
لترفع أمنيـة مـن يباس الصخورْ
ولتنشـر أسرارَهـا والبـذورْ ،
لِتَقُلّ من الظلمة عشـقاً قديما ، وتمنح روحاً توارثها
الثلجُ وجدا
لتجـيء لهـذا الـذي قـد أضـاع طريقَـهُ
ينتظر المستحيلْ ..
قدمـت لا بهالـة ضوء ولا بكتـابْ
أتت لي روحـاً بماكنـة مـن حديدْ
لِتُقلّ الـذي اضطربتْ روحُـهُ
الـذي سـقطت امنياتـه مـن خشـية
اللا وصولْ !

تطوّف سائقتي في الشــوارع ، تحمل وجـه الغريب
المســافرْ
تحمل عنوانه وتســيرْ
وجهها مطمئن الى نجمــة في النهــارْ ،
وجهها فَرَحٌ سَــاكن في الزمــان الكبيرْ
سكتة الحــب هــذي التي لا تُنالْ ،
وشَعْرُكِ منتشرٌ بين كتفيــكِ لا يعــرف
الارتجافَ المفاجيءَ
لا يعرف الفرح الكــاذبْ ،
لا يعرف الانكســار ..

كان شعرك صمتاً عميقاً ، وهدأة َسـحرْ
ومغامرةً في الغموضْ .
كان منتبهاً ، يتهجّسُ في آخـر العــالمِ
همسَ حـوارْ ..

تتنقل روح بُخارست هــذا النهارَ تضيءُ
شوارعَها الغائمه
وعيوني على جانب الوجه ، على شعرها
واليدينْ
يتملّكني غبشٌ واهن ، تتملكني هدأة ناعمه
هي تبحث عن نقطة للوصولْ
وأنا أتشـبّثُ في لفتةٍ
في انتباهٍ اخيرْ

أفهذا هو الوعدُ ؟ هذا المكان الــذي
نحــن نبحــث عنــه ، الــذي تتمنى ؟
انني مثلما أنت أبحــث عــن نجمة قد
أضعــتْ
وأطــوّفُ مثلــك بين الشـــوارع
كيما يلامس تطوافنــا اليوم معنى .

— هنــا .
قد وصلنــا .
— ولكننا ما وصلنا !

نزلتُ وحيــداً ،
وراح الجمال يطــوّفُ يبحث عن تائــهٍ
آخــر
ليدورَ به دورةً
وليمنحَهُ أملاً بالوصول قريبْ
ثم ينزله لرصيفٍ بليلٍ
ويتركه وحده ويغيبْ ...



■ طـــــراد الكبـــــيسي

مشـــروع رؤيـــة نقـــديـــة للـــروايـــة العربيـــة

1



هل يمكن الحديث عن تجربة روائية عربية ؟
اذن يمكن الحديث عن رؤية نقدية عربية لهذه الرواية !
لـماذا ؟

لانه اذا كان يمكن تحديد تاريخ فنادبي معــين ، فالنقــد اما ان يكون مرافقا له ، واما سابقا عليه . وليس في هذا غرابة ، وان بدا غريبا ! لان النقد في راي الاغلبية تابــع وليسمتبوعا !ولكن،قياسا ،اذا كان ليس بالامكان تصور حركة ثورية بدون نظرية ثورية ، فانه لابد ان يكون هناك تصور مسبق للرواية من قبل ان تكون هناك رواية ـ في ذهن الروائي في الاقل ـ وهذا التصور ليس الا المحصلة لامتزاج ديناميكي جدلــي بين تصورين : تصــور اجتماعي عــام ،وتصــور ابداعــي خاص . وقــد قيل ان المبدع اول ناقد لعمله.فكيفلا يكون الروائي اول ناقد لروايته . علما ان كل الخبرات البشرية ، منذ البدايات الاولى للحكايــة والملحمــة الشعبيــة ، وخبرة المعاناة الشخصــةمتجســدة في ذهن الروائي،وهو يحاور ويبني ويهدم ويغير .. الخ .

اذن اذا كنا قد حزنا قناعة بان القاص العربي قد امتلك ناصية تجربة روائية مخصوصة ، وان الرواية اصبحت لديه اليوم – فنا عربيا ، وليست ملحمة البرجوازية الغربية ،

– **(دعونا نفترض هذا ، من بين الاراء العديدة حول الرواية العربية : هل امتلكت اصالتها ام ما زالت اسيرة التيارات الغربية)** – حتى لو فرضنا انها كانت في نشأتها كذلك ، اذن يجب ان نكف عن الحديث عنها كنمط من الانتاج الاسيوي !

يعني ان يكون لها منهجها الخاص النابع من طبيعة تجربة الروائي العربي الخاصة ، بدء من اللغة الى معاناة التجربة اليومية . فخصوصية التفكير واسلوب التفكير لهذا الكائن الاجتماعي الذي يدعى : المواطن العربي ! الذي يقع ضمن احدى المناطق الثقافية الكبرى في العالم التي اعتادت هيئة اليونسكو ان تعمل من خلالها – تفترض ذلك . كمنطقة ثقافية قائمة بذاتها. اذ في الوقت الذي نجد **(ان كل منطقة ثقافية تتضمن عددا من الثقافات المتمايزة تشارك في الثقافة الام . ولكنها من ناحية اخرى تتسم بسمات مميزة تشكل خصوصيتها ، كما هو شأن كل من الثقافات الفرنسية ، والانكليزية ، والالمانية والروسية والاسبانية والايطالية في نطاق «منطقة الثقافة الاوربية»(٢) حيث نجد منطقة الثقافة العربية (الوطن العربي) تتميز ثقافيا بانها ذات ثقافة واحدة ، اي الثقافة الام ، لها سماتها وخصوصيتها ، رغم العلاقات المتبادلة بينها وبين الثقافات الاخرى . فما يميز عصرنا ، دون شك ، هو التبادل والتغير والتفاعل ، اي اقامة علاقات « تبادلية » اكثر منها « احادية البعد » (٣) .**

يعني بعبارة اخرى ، او عبر اسئلة اخرى ، اذا كان القاص العربي قد توصل لان يجعل من الرواية حوارا بينه وبين نفسه ، وبين الاخرين الذين ليسوا هم الجحيم عادة – اي ليست حوارا بين برجوازيين، هل بالامكان اقامة نقد ، او حوار ، بين القارىء – والناقد قارىء في الاساس ، والرواية ؟ اي بين الهؤلاء والاخرين (اي مجتمع داخل الرواية) بواسطة (المقابسات) من طرائق واساليب النقد الغربي ؟!

ثم اذا كانت الرواية (نمطا من الانتاج الاسيوي) !! الا ينبغي ان يكون الحوار معها بطريقة الرجل الاسيوي ؟ لا بطريقة الرجل الابيض مع الرجل الاسود . ولا بطريقة الرجل الاسود حين يتصاغر امام الرجل الابيض !

هل ترانا – كما قد يخيل للبعض ، نسد نوافذنا بوجه الفكر الانساني ، وهل نقدر على ذلك ؟ ام ترى ما نقول ، معارا من القول مكرورا !؟

اليكم اذن هذه الاوهام :

1 – يقال ، حقا ان في التراث العربي الكثير من الاساطير والحكايات والقصص التي تصلح ان تكون جذورا للقصة العربية ، بما فيها الرواية – ولكن الرواية العربية لم تطلع من هذا الوسط بل من وسط اغترابي – اوربي . لذا فأن المنهج النقدي الذي يصلح لها هو : المنهج الغربي !

حسنا .. لو فرضنا هذا ، كان هذا في الشكل ولكن هل التجربة – داخل هذا الشكل ، هي ايضا تجربة « مستوردة » عن الغرب ؟ هل يمكن ان يكون هذا ، ومع ذلك تكون رواية عربية ؟!

ثم الا يفرض الفكر والتجربة الروائية : شكلا ومضمونا ، بصيغتها العربية ، اقترابا من اللغة والتركيب البنيوي للاسلوبية ،! و العقلية العربية المنتجة ؟!

ان هذا يلاحظ حتى في الاعمال الروائية المترجمة، فكيف لا يحدث في الرواية الموضوعة !

ان « التغريب » في الشكل قد يؤثر بشكل ما على التغريب في المحتوى .. ولكن الا يكون هذا « التغريب » تغريبا داخل عقلية ، او مخيلة عربية ! اليس لهذا « التغريب » خصوصيته اذن !؟

2 – يقتبس ناقد مقولة من ناقد او مفكر اوربي ، ويضعها بين اقواس (....) في مقدمة دراسته النقدية ، كاشفا منذ البداية عما يريد ان يقول ، وبماذا سوف يحكم على الشكل الروائي او محتواه . ذلك اننا وبعد القراءة لا نجد سوى محاولة « كبس » الرواية داخل ذلك « الاطار » – المقولة . شاءت الرواية ام ابت .. الم يكن بروكروست يفعل ذلك مع ضيوفه في سريره المشهور ! وهل الرواية لدى مثل هذا الناقد سوى « ضيف » اذا اراد ان ينام في سرير ، ان يخضع لمواصفات ذلك السرير !؟

ان هذه – هي اولى – مصادرات التجربة العربية وخصوصيتها – ان كانت لها خصوصية ، بفضل مصادرة حس التمييز لدى الناقد بين قومية – او محلية التجربة هذه ، وقومية او محلية الاحكام النقدية المستنبطة حول التجربة تلك .

3- ولاعجب اذا وجدنا ظاهرة شيوع المناهج النقدية اقرب الى ظاهرة « الموضات » مع اخر كتاب نقدي او اخر منهج نقدي يصل الناقد العربي . فنرى رؤيا الناقد - ان وجدت - فريسة المنهج السيولوجي تارة ، والتحليل النفسي تارة ، والماركسي والظاهراتي .. تارات اخرى ، والى مالا نهاية طالما ان مناهج واساليب النقد التي تصلنا لا نهاية لها .

ليس هذا من قبيل البحث عن المنهج الاصلح والاكثر قربا الى طبيعة العمل الروائي - لو كان الامر كذلك لكان شيئا عظيما .. ولكن من قبيل الخيال الاقرب الى (العصرانية) . اي التوهم بان كل ما صدر حديثا، فهو معاصر بالضرورة ! وبالتالي فان المنهج الاقرب الينا ، مسافة ، هو الاكثر حداثة ، ومناسبة لتطبيقه على التجربة تلك ، او اخضاع التجربة له بمعنى ادق .

4- ومن اوهام النقد ايضا عندنا ، تلك المماحكات القرائنيه الساذجة التي يحاول ان يقيمها الناقد العربي بين عمل ابداعي اوربي وعمل ابداعي عربي، فيظهر لدينا بالتالي : شولو خوف للعرب ، والان روب غرييه للعرب ، وغوركي لنا ايضا ... دون ان يكلف الناقد العربي نفسه ، ليقول لنا كيف صار هذا شولو خوف وذاك روب غرييه . اذ كل ما نجده أن الكاتبين الفاضلين ، شولوخوفهم وشولو خو فنا ! انطلق من تصوير حياة معينة لشرائح متماثلة من شعبيهما . ذاك مثلا عن ريف الاتحاد السوفيتي وهذا عن العراق ... وكان الروائيين يكفي ان يلتقيا هنا ليشكلا (عبقرية) واحدة !

ثم لاحظ كيف (يقارب) ناقد اخر ، رواية (الظامئون) لنفس الكاتب (عبدالرزاق المطلبي) . برواية اجنبية ، هي (ارض الله الصغيرة) لارسكين كالدويل ، من حيث (قناعة الرواية العراقية بالارض ما نحة العطاء وبالتصميم الذي يصر عليه سكانها ...) مع ان الناقد يجزم بان القاص العراقي هذا ، لم يطلع على رواية كالدويل ... !! (٤) . اذن لماذا هذه (المقاربات)؟ اهي استعراض لعضلات الثقافة !!

5- لقد وقع كثير من نقادنا ، ضحايا الكاتب نفسه . رؤيته او ايحاءه ، في كثير مما كتبوا . فلم يدخلوا الرواية من ابوابها ! اي انهم دخلوها وفق منهج « بيوجرافي » .

حقا ان المعلومات التي يحصل عليها الناقد من الوسط ، والتي يقدمها الروائي نفسه من خلال الندوات والاستفتاءات والمحاضرات والمعلومات (الخاصة) ، تساعد الناقد في اضاءة جوانب من العمل الروائي وتغني رؤيته ، ولكن على الناقد ان لا ينقاد لتلك المعلومات ، وكأنها مسلمات ، « لا تثق بالقاص وثق بالقصة » كما يقول هو جارت (٥) . فكثيرا ما اسبغ الكتاب رؤاهم في فترة النضج على اعمال كتبوها في (الابتدائية) ولم تكن لهم تلك التصورات ، ولم يدركوا بعد تلك الرموز ولا ملكوا هذا الوعي الاجتماعي .

6- ولعل كبرى مشكلات النقد القصصي عندنا ، هو غياب المنهج او الرؤية النقدية الخاصة النابعة من الفعالية الابداعية القصصية العربية وعلاقة هذه الفعالية بتطور الفن الروائي في العالم . ان الناقد يتخبط في المنهج والمصطلح بين وعيه الاجتماعي وحسه الفردي ، فهو مثلا يمتدح ما سمي بـ (شاعرية) القاص حينا ! وهو لا يمتدح سوى جمل انشائية ، او « ثرثرة » تعلو على البناء القصصي واللغة الروائية . وهو حينا اخر ، يجعل من تاريخ تطور الفن الروائي ، تاريخ مفردات (روايات) .. بديلا عن التاريخ الاجتماعي للمجتمع من جهة ، وتاريخ تطور فن الرواية في الوطن العربي والعالم من جهة اخرى (٦) .

واذا كان المنهج الاكاديمي ، او البحث الاكاديمي هو ما يجدر الاشارة اليه في هذا المجال (٧) فأن هذا المنهج لم يف بالحاجة لان التاريخ والبيوغرافيا استغرقا معظم البحث والدراسة بحيث انحصر « النقد » في جانب ضيق ، أي صار مجرد ملاحظات ونقدات ذوقية لا يعتد بها كثيرا .

-2-

نحن في العراق نشكو من شحة الرواية ، وارستقراطية الشعر ! رغم اننا نجد (جذور) الرواية في العراق قديمة ، اي منذ عشرينات هذا القرن في اعمال محمود احمد السيد (٨) ، ثم في الثلاثينات والاربعينات في اعمال ذنون ايوب وعبدالحق فاضل وغيرهما . ولكن السؤال الذي يطرح لدى القراء ونقاد القصة : هل هذه روايات حقا !؟ في الخمسينات لانجد رواية جديرة بالذكر على الاطلاق ، وباي شكل من الاشكال الفنية . لماذا ؟ ولكن حركة الستينات الادبية بما شهدته

من فورة جديدة في الشعر والقصة والنقد خاصة ، شهدت بداية تحول جديد نحو الرواية ، اتخذ له سمتا بارزا في السبعينات [٩] .

لا اقول . كل هذه الروايات جاءت نتيجة عوامل جذرية حقيقية ، كان ثمة اندفاع نحو سد الفراغ .. نعم . انها العبارة الاكثر دقة : سد الفراغ !

ثم ان اغلب هذه الروايات يمكن القول عنها ، انها روايات (ذاتية) . اعني روايات تدور حول معاناة الكاتب نفسه لظرف معين ، او احباط معين مر به الكاتب ، ومن خلال هذا الظرف او الاحباط ، حاول ان يعمم التجربة او يعطيها (بعدا) موضوعيا ، من ذلك (القلعة الخامسة) لفاضل العزاوي ، و (الوشم) لعبدالرحمن الربيعي ، و (المناضل) لعزيز السيد جاسم ، و (شقة في شارع ابي نواس) لبرهان الخطيب ،ثم روايات تتخذ الشخصانية بعدا وموضوعا لها . اعني تركز على « النموذج » الفرد دون ان يكون للاخرين دور متميز ، حتى لو كان ثانويا ، من ذلك (الايام الطويلة) لعبدالامير معله ، و (عرزال حمد السالم) لعادل عبدالجبار ، و (اللعبة) ليوسف الصائغ ، و (ليس ثمة امل لجلجامش) لخضير عبدالامير . بينما بعضها الاخر حاول ان يؤرخ لحقبة معينة ، او وضع اجتماعي معين ، منها روايات غائب طعمة فرمان (النخلة والجيران) و (خمسة اصوات) و (المخاض) و (المبعدون) لهشام الركابي ، و (نافذة بسعة الحلم) لعبدالخالق الركابي ، و (السفينة) لجبرا ابراهيم جبرا ، و (البحث عن وليد مسعود) كذلك ، و (القمر والاسوار) لعبد الرحمن الربيعي ، و (شرق المتوسط) لعبدالرحمن منيف ، و (النهر والرماد) لمحمد شاكر السبع ، وروايات عبدالرزاق المطلبي .

مما دعا ناقدا ، ان يلاحظ ، ان الظاهرة البارزة في الرواية العربية خلال العشر سنوات الاخيرة ، هي شيوع ما يسمى برواية « الحقبة » . اي تلك التي تحاول ان تحصر البطل والاحداث في حقبة سياسية او تاريخية معينة ، وهذه « ظاهرة سلبية خطيرة » في رايه [١٠] .

والحقيقة ــ في راينا ــ ليست الخطورة في (الحقبة) بحد ذاتها ، التي تحصر الرواية اهتمامها بها ، بقدر ما تأتي (الخطورة) من الرؤية المنغلقة للكاتب ، فهناك الكثير من الروايات العربية والعالمية التي قيدت احداثها في زمن معين محدد لا يتعدى الساعات احيانا ، ولكنها في هذه الفترة الزمنية القصيرة استطاعت ان تعطي من خلال الرؤية الانسانية الشمولية ، عالما ، قد يفيض على عوالم اخرى او مساحات اخرى احتوتها روايات اخرى لم تستطع ان تصل الى ما وصلت اليه هذه من العمق والصدق في تجسيدها للنظرة الانسانية الشاملة .

هذا فضلا عن ان تسود رواية الحقبة في الظروف التي تمر بها الامة العربية اليوم ، شيء طبيعي ، مما يجعل من رواية الحقبة والرواية السياسية بالذات ، اداة نضالية ضد مظاهر التخلف في الوطن العربي ، وفي صراع الامة مع اعدائها : الاستعمار والصهيونية .

هذا من جهة ، ومن جهة اخرى ، فان هذه الروايات المسماة بروايات الحقبة . الحقبة في بعضها لم تكن موضع التجسيد والاهتمام الا بقدر ما تخدم البطل الذي هو احيانا المؤلف نفسه « الوشم . القلعة الخامسة » . او غيره «الايام الطويلة وعرزال حمد السالم » و «صيادون في شارع ضيق » .

وهذا يعني ان البطل لم يملأ « الحقبة » بقدر ما ان « الحقبة » موضوعة لمله . اي ان الروايات هذه تصير (روايات مذكرات) ان جازت التسمية .

وبغض النظر عن الظروف الخارجية : الاجتماعية والسياسية والثقافية المحيطة بالروائي ــ مع الاخذ بنظر الاعتبار عدم امكان تجاوزها [١١] . نشير الى ما يخص الروائي بالذات ، بخصوص ما أشرنا اليه اعلاه .

ان العديد من روائيينا ، كما يخيل اليهم ، ان الرواية ــ او العمل الروائي ، انما يقوم على صراع بين الفرد والمجتمع ، او بين الفرد والفرد داخل المجتمع .

وهذا المفهوم يعود في جوهره الى الملحمة في عصورها المنسحقة ، بينما الصراع ، يجب ان يقاد في الرواية الى صراع داخل مجتمع . اي صراع بين طبقات . ذلك ان العمق الحقيقي للرواية ، هو ان تجسد « العمق النموذجي للتناقضات الطبقية في كليتها المتحركة » داخل المجتمع[١٢] وحتى في حالة ان يدور صراع بين الفرد والمجتمع ، او بين افراد داخل مجتمع ، فان الصراع هذا لا يكون مبررا فنيا وعمليا ، الا اذا استمد موضوعته وموضوعيته من الانعكاس النموذجي والصميم ، في الشخصيات والمصائر ، للمسائل المركزية لصراع الطبقات [١٣] .

وهكذا نجد روائيينا يخطئون حين يحصرون دائرة الصراع بين افراد معزولين عن مصائر الجماعة ، او حين يحددون الصراع بين خلايا اجتماعية او سياسية ، تبدو كما لو كانت خارج المجتمع ، او اشبه باشباح في صحراء، دون ملامح ولا ظلال .

وهذه مشكلة . وسببها نقص في الوعي الاجتماعي عند الروائي .

ومشكلة اخرى ، هي انهم يجعلون من حياتهم الخاصة ، مادة الرواية . كما ان بعضهم حاول « تمقص » حيوات غير التي تتميز بها بيئته ومجتمعه . او « يتقمص » مفاهيم يحملها الشخوص الروائية ، متوهما انه بذلك يعطي لادبه قيمة انسانية (عالمية) !

وهذه مسألة لم يتصد لها النقد الروائي ، بل حاول البعض « فبركتها » وتبريرها باسلوب (المقاربات) و (المقارنات) مع اعمال روائية غربية ، متجاهلين ، او جاهلين ، ان ما يميز ادب امة ، وما يبحث عنه القارىء في ادب امة ما .. وما يجعل الادب عالميا ، انما يكون بقدر ما يعكس ويجسد من خصائص هذه الامة ، ويعرفه بالمصائر البشرية هنا .. **يعني بقدر ما يكون الادب قوميا ، اي يجسد حياة الامة ويعكس البلبال الذي يقلقها ، يكون عالميا . فالعالمية ليست سوى مجموع الاداب القومية الانسانية التي تلتقي في النزوع الانساني نحو السلام والمحبة ، وتجسد المشاعر المشتركة ، والخصائص القومية لهذه الامة او تلك . هذه الخصائص التي لا تفرق بقدر ما تتيح لهذه الامة ، المزيد من الفهم للامم الاخرى ، فهذه الاداب ـ القومية ـ عوامل تفاهم وتقارب وليست عوامل تعصب وتفاريق .**

وللاسباب المتقدمة ، نجد الرواية في العراق ، عموما ، ذات فكر مسطح ، وغير واضح في افضل الاحوال . اي انك لن تجد للكاتب رؤية فكرية واضحة ، او فلسفة متميزة تحكم تصرفات البطل ، وتطبعه بأخلاقية معينة تحدد مواقفه وتحكم تصرفاته . انه اي البطل ، اما كائن اعتيادي ـ غريزي ، واما شخص محكوم بشروط معينة ـ فكرية او اجتماعية ، تملي عليه اخلاقيتها ، او هو يحاول ان يملي عليها ارادته ، تعسفا . ودون ان يقدم الشروط الموضوعية التي تملي على البطل تصرفه ، واذا ما وفر الشروط والتبريرات فانها غالبا غير مقنعة .

ولهذا فاننا نذهب مع قول القائل ، الى ان ما ينقص الروائي العربي في العراق ، هو النظرة الفلسفية والعمق الفكري .. انه يتحاشى المشكلات التي تشير او تتطلب مثل هذه النظرة ، وهذا العمق .. ووجد خلاصه في الرواية السياسية او « الحقبة » .

ومع ان المشكلة ليست في السياسة او الحقبة ، في الرواية ، كما قلنا ـ وخاصة فيما يسمى اليوم بالعالم الثالث ـ فالذي يزرع بذرة بلوط عليه الا يشكو حين تنبت شجرة بلوط ـ على حد تعبير اليوت ـ انما المشكلة في الرؤية والفلسفة التي تحدد موقف الكاتب ـ والاداء الفني في الرواية .

يعني اننا لا نستطيع ان نطالب الروائي بان لا يكتب في موضوع ما .. ولكننا نستطيع ان نطالبه بعمل فني متكامل : موقفا ولغة وموضوعا واسلوبا .. اي برواية متقنة ،وعلى هذا الاساس ، للنقد ان يحاسبه .

-3-

حقا ان اية نظرية نقدية لا يمكن ان تتبلور دون ان يكون هناك مستوى من الابداع الفني الذي يلتصق التصاقا حميما بحركة الواقع والمتغيرات التي تجري فيه ـ ظاهرا او باطنا ـ ولكن الذي نلاحظه في الرواية العراقية ، انها قلما عنيت بهذا الجانب ، انها رواية سنتيمالية (نمطية) والواقع فيها (منمط) والشخصيات كذلك . وهذه السنتيمالية ، بعيدة عن رصد ايقاع المتغيرات الاجتماعية او التجاوب معها تجاوبا ديناميكيا . لذا فان (القيم) التي تطرحها ، من وجهة نظر النقد ـ قيم وصفية . اعني لا يمكن الحكم عليها بمعياريه حركة الواقع وصدق هذه الحركة . انها روايات (ذاتية) كما قلنا ، وليست اجتماعية بالمعنى الاعمق .

واذا اضيف هذا الى ما لاحظناه في الرواية العربية عموما ـ يصبح من الصعوبة مطالبة النقد بان يوجد (نظرية) في هذه المرحلة ـ في الاقل ـ للرواية العربية . ولعل كل ما يستطيعه هو تقديم (رؤية) عربية نقدية ، تجعل من خصوصية التجربة العربية في الحياة ـ في ماضيها وحاضرها ـ وخصوصية الفعالية الابداعية للروائي العربي ، منطلقا واساسا لها ، مضاءة بمزيد من الاستبصارات المستفادة من الرؤى والطرائق النقدية والتطورات المستجدة في الادب وتياراته المختلفة . اذ كما يقول ديفيد ديتش ، ليس هناك منحى واحدا اذا سلكه الناقد الى الاثار الادبية ، افضى الى كل الحقائق الهامة حولها (١٤) .

هل علينا ان نشرع ـ كنقاد ـ في بناء هذه الرؤية النقدية العربية ام نظل نقول ـ كما يقول الكثيرون ـ ان الادب العربي لم يكتشف بعد الشخصية العربية ، ولم يحدد هوية هذه الشخصية .. الخ وبالتالي ، اذا كان الادب كذلك ، فكيف نطالب النقد ان يبلور هذه الشخصية غير الموجودة ؟ لان مجال النقد هو الادب وليس الحقل او المصنع ، الا بقدر وجود هذا الحقل او المصنع فيا لعمل الادبي .

ام نظل نقول ـ كما يقول البعض ، بان الرواية ما دامت ملحمة البرجوازية « هيجل ـ لوكاش » فانها لا تأخذ الشكل النموذجي لها الا بوجود هذه الطبقة ؟

حسنا .. لقد ظهرت الرواية في الادب العربي ، وفي العراق ، قبل سيطرت البرجوازية ، وربما قبل ظهورها .. فماذا نفعل ازاء هذا الخرق التاريخي ؟ وهل عظمة الادب الا ان يخترق التاريخ !

مهما يكن .. ترى ما هي المنافذ التي تسند وتمد العمل الروائي والناقد معا ، لايجاد رؤيته النقدية الخاصة الى العمل الادبي العربي ؟

في راينا — وفي المرحلة التي تمر بها الامة العربية ، وهي مرحلة تحولات وعدم استقرار ، مرحلة «تناقضات» ومفارقات وصراع ، تجعل الرواية كوسيلة تعبير ، اقدر من غيرها على رصد الحركة الداخلية واكتشاف مسارها، وربما المساهمة في توجيه هذه الحركة وهذا المسار »(١٥) ان تكون :

1 ملاحظة التحولات والحركات ورصد الصراعات التي تجري على صعيد الواقع المحلي — القطري — الاجتماعية والسياسية والثقافية .

2 ملاحظة التحولات والصراعات التي تجري على صعيد الواقع العربي — القومي — بصيرورتها الشاملة .

3 ملاحظة — العلاقة — والروابط الخفية والظاهرة بين هذه الحركات والصراعات القطرية والقومية ، والصراع مع الاستعمار والصهيونية من جهة ، والحركات والمتغيرات في العالم من جهة اخرى .

4 التفاعل الحر — اي غير المستلب — مع ما يجري في العالم على جميع المستويات ، والاستبصار النير الحر باكتشافات الفكر الانساني في شتى مجالات الثقافة .

هذه الملاحظة لابعاد الواقع العربي والعلاقة التاثيرية — السلبية والايجابية — مع العالم ، لا تجري بصورة انفرادية ، بل هي في تداخل وتفاعل تام وجدلي .

فعلى صعيد الرواية العربية الحديثة . وفي السياق التاريخي لتطور الامة وتطورها هي ، قطعت الرواية شوطا غير قصير دون شك في السنوات الاخيرة ، من ناحية الكيف ، ولا يهمنا الكثرة ، ولكن يهمنا ان نلاحظ الرغبة ، بل الهاجس الذي يسكن الروائي والقارىء معا ، والتوق الى الرؤية الكلية وامتدادها — والرواية اقدر على ذلك . فهناك على صعيد الواقع — الواقع والحلم — رغبة لدى الاثنين — القارىء والكاتب — في رؤية الاشياء الكلية : الامة المجزاة الى امة موحدة ، والنظرة المجزئة للاشياء لان تكون رؤية كلية شمولية . والرواية بما تحتويه من عالم كلي ، قادرة على ان تقدم للقارىء ، وان يتجاوز فيها الكاتب ، العالم المجزأ والنظرة التجزئية الى خلق عالم كلي ، امة موحدة ، وبنظرة شمولية :

يقول هاني الراهب :

« نحن الان مهتمون بالكليات ، نحن شعب مجزأ .. امة مجزاة يجب ان تتحد وتصير كلا . هنالك امكانيات مشتتة ، مبعثرة يجب ان تتوحد . الرواية ، بمعنى ما ، تشبه هذا التجميع للامكانيات وتنسيقها في بنية صلبة قوية وعرضها ، والخروج منها بنتائج ايجابية » (١٦) .

صحيح ان الروائي والناقد ليس مطلوب من اي منهما ، ان يكون عالما في الاجتماع ، ولكن مطلوب منه — بالتأكيد — ان يكون على معرفة تامة ودقيقة بالمرحلة او الشريحة الاجتماعية التي يكتب عنها ، اي التي تقع فيها او تدور حولها ، احداث روايته اي (قيمتها) الاساسية. ذلك ان الرواية دون شك (مادة اجتماعية) يمكن ان تخضع للفحص والنقض . ثم ان الروائي والناقد يقعان في الظاهرة الاجتماعية ، ومطلوب منهما تأكيد القيم الاصيلة في الامة ، ونقد الضار الطارىء ، فمثلا — الناقد او الروائي الذي (ينطلق من واقع التجزئة كمسلمة موضوعية وليست كمحصلة لمرحلة استعمارية فرضت التجزئة على الوطن العربي) . فيقوم (بتقديم معرفته بواقع التجزئة) دون نظرة نقدية تكشف عن اصولها وطبيعتها وخطرها وكونها تعبر عن (تناقض اساس) من تناقضات المجتمع العربي في المرحلة الراهنة)(١٧) .

لا يكشف عن جهل بالواقع والتطور التاريخي لمجتمعه ، بل يكشف عن تشويه ونقص اساسي لا يمكن ان يكون معه المفكر — والاديب مفكر دون شك — في موقعه الصحيح .

ليس كبيرا ان يطالب الاديب — الروائي والناقد وغيرهما — بدراسة مجتمعه دراسة دقيقة ومن منظور تاريخي ثوري حضاري جديد ، ذلك ان هذا المطلب في الدراسة والمنهج ، لم يعد اليوم اداة تثقيفية وحسب، بقدر ما هو اداة نضالية لبناء وعي حضاري جديد ، اصيل وحديث ، متناقض مع كل ما تقدمه (الاوعية) السلفية والمستغربة ، التجزيئية والاكاديمية التجريدية.

اقول هذا ، لاننا نعلم ان الرواية مادتها المجتمع ، والمعرفة بالمجتمع : حركته ، تناقضاته ، تاريخه .. ضرورة لازمة والا وقع الروائي في اخطاء فادحة ، واحيانا ضارة عندما تتعلق ببنية المجتمع ، او توظيف المعرفة

لهدف بناء الانسان والتغيير الاجتماعي والانتقال بالوعي الى مرحلة تتخطى كل الظواهر السلبية ، كالنظرة الى التجزئة في الوطن العربي ، وتاريخه وتراثه ، ووحدة النضال والتطلع الى مستقبل عربي وحدوي جديد .

هذا ما يخص الجانب (الموضوعي) المحتوى الذي يجب ان يعنى به القاص والناقد ، اي ابراز الوحدة الكلية للامة وتجاوز ونقد كل السلبيات التي تفرق وتغرب او تدعو لذلك ،

وفيما يخص اللغة ــ وهذه مسألة مهمة قلما التفت اليها النقاد . فالناقد في تعامله مع النص الابداعي قد يشير الى اللغة من حيث سلاستها ، سلامتها ، معاضلتها، قدرتها على التوصيل والتعبير عن افكار الكاتب .. الخ ولكن قلما نجدهم نظروا الى اللغة على انها اداة التعبير القومية ، اي انها اولا ، واهم من كل شيء : « الرابطة التي تشد افراد المجتمع بعضهم الى بعض ، توحد بين افكارهم ، وتلون احاسيسهم ، وتحدد رؤاهم وتطلعاتهم، وتبعث في نفوسهم ذلك الشعور بانتمائهم بعضهم الى بعض ، واشتراكهم في المصالح والمنافع والمصير . وباختصار ، فأنه اذا كان للقومية من وجود ، فانما يجب التماسه في هذه العروة الوثقى التي اسمها (اللغة)[١٨] اولا وقبل كل شيء .

ودور الناقد العربي في هذا المجال ، وباعتبار : « ان فكر الامة يبرز اكثر من خلال نتاجها المكتوب ،شعرا او مسرحا ، رواية وقصة واقصوصة ، سياسة واجتماعا واقتصادا ، فلسفة ونقدا ومقالة ... الخ فأن الحديث في مجال النقد اللغوي للعمل الابداعي ، يجب ان يتركز حول « لغة الكتابة » من حيث[١٩] :

1 ــ سلامتها

2 ــ قدرتها على التعبير والتوصيل

3 ــ توحيد الافكار ــ والاهداف ــ وتلوين الاحاسيس

4 ــ تحديد الرؤى والتطلعات

5 ــ بعث الشعور بالانتماء القومي في النفوس .

فليس صحيحا القول بان اللغة العربية ، لغة غير روائية ، او لغة غير مطواعة لفن حديث[٢٠] .. ــ بدليل انها انتجت الرواية ــ والا لماذا هذه الندوة عن الرواية العربية الحديثة ــ !

ولكن كل لغة في العالم ، وكل روائي في العالم لابد له من ان يطوع اللغة لفنه بان يمتلكها ، يخلق من لغته القومية لغته الروائية ، فبدون امتلاك اللغة وتطويعها بيد الكاتب ، لن يستطيع الكاتب ان يخلق عملا فنيا متميزا ، ايا كان شكله ، وباية لغة كان .

ليست العلة في المادة الروائية الخام (لاننا لا نتحدث عن المادة الروائية المبتذلة) ولا في اللغة ، فيما نعتقد ، ولكنها في الروائي نفسه .

فهذه البيئة العربية التي تزخر بالتناقضات والصراعات والحركات هي « البيئة الاكثر ملاءمة لوجود الرواية . المهم وجود الروائي ، وجود المكتشف الذي يستطيع ان ينفذ الى هذه الاعماق ، ان يفهم الحركة الداخلية ، ان يربط الخيوط ، ان يسلط الاضواء ... »[٢١] .

كما ان اللغة العربية لم تقصر يوما بحق فن من الفنون الادبية ، وتلك مسألة غدت معروفة ــ ولكن الذي نشهده ان اغلبية روائيينا لا يحسنون استخدام اللغة هذه ، فضلا عن ابداع لغة داخل اللغة هذه ، خاصة بكل واحد منهم .

وقد اغفل النقد هذه المسألة ، اغفالا يكاد يكون تاما ، اضافة الى اغفال قضايا اخرى ، مركزا جهده في الشرح والتفسير والتقويم : « جيد . ردىء . لا باس .. الخ »

اليس من مهمة النقد ، والنقد الروائي باعتبار ما قلناه في الرواية ، ان يبحث عن الاسس الجمالية والفكرية للوحدة الثقافية عبر الخصائص المشتركة للامة ، لا على صعيد مفردات الواقع القومي ، بل وعلى صعيد الابداع ايضا ؟

لماذا نتحدث عن وحدة الامة دون ان نبحث ونبرز مقومات هذه الوحدة في داخلنا كمثقفين ، اولا وقبل كل شيء ؟!

وحتى لا نتهم بالتجريدية ، هل يمكن الحديث عن ثقافة بدون امة ؟ وهل تكون امة بدون ماض ، وحاضر ، وتطلعات مستقبلية !

اننا نتحدث ــ احيانا ــ عن الثقافة ــ والادب جزء مهم منها ــ وكأننا نتحدث عن شيء في فراغ .. او كأننا ننسى ان الثقافة : عملية **(تنمية الافكار داخل الشخصية الانسانية)**[٢٢] وانه من المتعذر نسيان الفروق بين شخصية قومية واخرى ، للفروق المختلفة بين ثقافة قومية واخرى ، وتنمية هذه الشخصية بالتطور والتبدل في الثقافة .

ولعل اهمية الثقافة القومية تبرز كاداة نضالية في تكوين الشخصية القومية ، اذا تذكرنا محاولات

الاستعمار العديدة ، سابقا وحاليا ، اجتثاث الثقافة العربية من اصولها ، وفصل الامة عن تراثها القومي باساليب متعددة منها ، سياسة « التتريك » العثمانية ، و « الفرنسة » الفرنسية في اقطار المغرب العربي ، ومحاولات بعض (الفينيقيين) اليوم ، استبدال الحروف العربية بحروف لاتينية ، ومحاولات الصهيونية في الكيان الصهيوني ، الغاء او احتواء التراث العربي في فلسطين وضمه الى (تراثها الثقافي) كما تدعي .

لهذا فان التحرر من الغزو الاستعماري والصهيوني لايقتصر على طرده والتخلص من وجود المستعمر والمستوطن الصهيوني على الارض العربية ، بل التخلص من آثاره ،

واهمها : الغزو الثقافي ، سواء ما بقي منه بعد اخراجه ، او ما (يصدره) الينا بشتى الاساليب والطرق ، حتى في اساليب البحث ومناهج النقد التي يتلقفها بعض المثقفين ، وكانها « مسلمات » او حقائق لا يرقى اليها جدل ، محاولين تطبيقها على « الفعالية الابداعية » العربية دون ملاحظة الفروق في الثقافة ومكونات الشخصية القومية وطرقها في الاستيعاب والتمثل والابداع .

اذن الثقافة العربية هي الطريقة التي تعبر بها الامة عن ذاتها ، وهي ثقافة ذات ابعاد ممتدة في : الماضي ، مجسدة في الثقافة العربية الاسلامية ، وفي الحاضر : وهي في حالة مخاض لثورة ثقافية تنسجم ومتطلبات مرحلة النهضة القومية التي تحتاجها الامة العربية .

فهي اذن ارث حضاري ، وفعالية دينامية حديثة ، تمهد جميعها « لبناء حضاري » جديد للانسان والامة العربية »[٢٣]

ومهمة النقد التي قلما التفت اليها ، كجزء مهم في دوره الثقافي والوطني ، هي البحث ـ كما قلنا ـ عن الاسس الجمالية والفكرية للوحدة الثقافية . هذه الوحدة التي ترسخت جذورها في التراث العربي ـ المكتوب والشفوي ـ وما تزال مستمرة حتى يومنا هذا .. وقد « نتجت عن هذه الاستمرارية الثقافية في الوطن العربي ، رؤيا مشتركة للكون والانسان تحدرت الينا عبر التاريخ وساعدت بدورها على استمرارية الثقافة »[٢٤] كما هي الحال بالنسبة للامم الاخرى ، ودون اغفال العوامل العديدة التي تؤدي الى التغير المستمر بطرق واساليب مختلفة ، ولكنها لا تغير باسلوب الانقطاع عن النفس او عن الاصل الحضاري ، بل تغير باسلوب النمو والتطور والتفاعل .. وهذا يعني : « ان التغيرات التي لابد نحن مقبلون عليها كلما زدنا امعانا في دخولنا الى عصر التكنولوجيا ستتلون بلون ثقافتنا نحن فلا تتقمص نفس الميزات التي لونت ثقافات اخرى سارت قبلنا في نفس الطريق ، لان اساس الرؤى والمفاهيم ، اي الارضية التي داهمتها هذه التغيرات ـ كانت مختلفة »[٢٥] .

ولكي نكون في صميم مفردات الواقع العربي اليوم ، نقول ، ان التجزئة التي خلقها الاستعمار في الوطن العربي، اوجدت لدى الكاتب العربي ، نظرة تجزيئية ، فنحن نجد الكاتب العربي يتحدث ، حين يتحدث ، بنفس قطري ونظرة تجزيئية ، عن : ادب عراقي (تراثي او معاصر)، وادب مغربي ، ولبناني ، وسعودي ... الخ ونقد عراقي، سوري ، تونسي ... الخ وقلما نجد كاتبا يكتب ويتحدث بنظرة قومية ، عن ادب عربي ، سواء كتبه عراقي ام سوري ام مغربي .. ونقد عراقي او سوري او مغربي .. والروح القطرية هذه ، خلقت لدينا ايضا ، روحا فردية . فالشاعر يصنعه فرد ، والنقد يكتبه فرد ، والنظريات يخترعها افراد ... الخ . وكأن هؤلاء موجودون في عالم بلا ناس ، وارض بدون شعب ، ووسط لا ثقافة فيه غير ثقافة هذا الفرد .. او ذاك .

حقا ان من كتب هذا النقد فرد ، ومن ابدع تلك القصة فرد ، ومن انجز تلك الرواية فرد .. ولكن اين المجتمع من هذا الفرد ، واين الفرد من هذا المجتمع .. ! هل حقا انتصر نابليون في هذه المعركة ، ودحر في تلك . وفتح طارق بن زياد الاندلس ، ورد صلاح الدين جيوش الصليبيين عن القدس ...

اذن اين كانت الجنود المجيشة من كل هذا ؟ واين كانت الامهات والابناء والاباء من كل هؤلاء الجند ، واين كانت الامومة من كل ذلك ؟ اين حضور هؤلاء في الساحة ، او في وعي الجندي ، كما هي في وعي الشاعر والكاتب ..

اين موقع السؤال : لمن نكتب ؟ اذا لم يكن كل هؤلاء في وعينا وتكويننا الاخلاقي والاجتماعي والفلسفي والسيكولوجي .. الخ .

ان الكاتب انسان مجتمعي قبل كل شيء ، ثم يكون كاتبا بعد ذلك ، واذا انعدمت الصفة الاولى ـ المجتمعية منه فلن يكون بعد ذلك شيئا مذكورا ، وهذا هو حال الكتاب الذين يعيشون في الوطن العربي ، ووسط الامة العربية ، ولكنهم لا ينتمون اليها في شيء . اعني اولئك الذين يستعيرون كل شيء من الغرب : الشكل ومحتواه ، الفكر والجمجمة ، الحذاء والقبعة ! لانهم ، من خلال الكتابة في الاقل ـ فقدوا صفتهم المجتمعية ـ اي صاروا سمكة خارج الماء .

ان نقاد الرواية عندنا قلما اهتموا بهذه القضية ، لانهم مغربون اساسا ، مأخوذون « بالكتابة » من صفات

الانسان ــ الكاتب .

ليس معنى هذا اننا نطلب ان نزرع الكاتب في وحل الزقاق الذي يعيش فيه ، ونمنع عنه هواء المدن الاخرى ، ولكن نحن مطالبون بان تكون لنا هوية : من نحن ؟ اين نوجد ؟ هل نحن موجودون ؟ وكيف ينبغي ان نوجد في عالم كله موجود ؟ ليس لاننا نفكر ، فالاحياء كلها تفكر ، ولكن بشروطنا ومشروطياتنا الاخرى التي تجعل منا « احياء » ــ لا نقول تمتاز ، بل تفترق عن الاخرين : بارض ، ولغة ، ومشاعر وهموم وحضارة (تراث) تشكلت عبر تاريخ هو الاخر غير تاريخ الاخرين .

-4-

ـ أ ـ

ان توجه النقد الروائي العربي ، في معظمه او كله ، الا استثناءات قليلة جدا ضائعة في خضم (النوافل) ، يقوم على الفعل الروائي . اعني شرح وتفسير الحدث الروائي ثم تقويمه على اساس قدر صحة هذا الحدث في الواقع او مغايرته له . (وذاك خطأ جاء نتيجة فهم النقاد العرب الخاطىء لنظرية الانعكاس على اساس : الوجه امام المرآة) . هذا من جهة . وعلى اساس ما في الحدث الروائي من نفس الروائي وما فيه من الواقع ثم الموازنة بين الواقعي والمتخيل من جهة اخرى .

واذا كان هذا في جانب منه ، اي من ناحية الموضوعة النقدية والمعرفية لا يخلو من فائدة ، الا ان توجهات النقد الايديولوجي (والنقد الايديولوجي العربي بمفهومه السائد ، يسلك معظمه ، طريقا خاطئا لانه في معظمه يقوم على اساس قبول او رفض موقف الكاتب وفكره ، وتصنيفه في خانة الرجعية او التقدمية) ــ اقول **ان توجهات النقد الايديولوجي ، ينبغي ان تقوم على اساس تقويم او البحث عن (الشكل الايديولوجي الذي قام العمل الروائي في فنيته)** [٢٦] .

يعني بعبارة اخرى ، مدى العلاقة بين الشكل البنائي للرواية والمنظور الايديولوجي ، وتأثير هذا المنظور في البناء الروائي ، ثم قدرة هذا الشكل على نقل المنظور ، او التأثير فيه ــ سلبا او ايجابا .

يعني ايضا ، ان ايديولوجيا البطل او الشخصية الروائية ــ اذا لم نقل الكاتب نفسه ــ تحدد كثيرا من المسارات الفنية للحدث . والكشف عن هذه الايديولوجية لا يخدم الفكر وحسب ، بل يخدم العمل الروائي كفن لانه يكشف عن العلاقة الدلالية بينهما ، وتوجيه الحدث وفق وجهة الكاتب او البطل او الشخصية الروائية .

« ان الوضع الايديولوجي للروائي لا يحدد فقط فكر شخصياته (مضمون النص) بل ينعكس بالضرورة في التسجيل الفني لهذه الشخصيات . يرسم موقع هذه الشخصيات في الرواية والواقع ويحدد موضوعيتها ووظيفتها الروائية »[٢٧]

فيصبح العمل كله ، محددا بمساراته الفنية والفكرية ، تعبيرا عن ايديولوجيا البطل ــ الذي هو المؤلف نفسه ــ كما في اغلب الاعمال الروائية العربية .

صحيح ان جملة الروايات العربية تستمد مادتها وتنهض (ثيمتها) من الواقع العربي ــ المحلي او القومي ، ولكن لا نعدم ان نجد ضربين من الافكار والتطلعات الاغترابية :

الاولى ، تلك التي تستمسك بما هو متخلف وسائد في الرواية العربية مما يجعلها غريبة عن واقع المرحلة ، وهامشا ساكنا على الحياة المضطربة المتحركة ، والثانية ذات اتجاه كولونيالي مغترب عن المرحلة نفسها ، يتفاخر بثقافة غربية يعيش (متطفلا) عليها ، ويشتم ثقافة وواقعا محليا كابيا لم يسهم في النهوض به .

انها ثقافة مجموعة من المغتربين ، لأيما سبب ، مضيعة ، عاجزة عن فهم الواقع والمشاركة في تغييره ، كل ما تملكه هو ان تحلم بمجتمع مثالي خال من ايما عيب ، ولكن دون ان تعمل شيئا في سبيل ذلك .

ان النقد ، في تعرية هذه الافكار والتوجهات ، وتصحيح المسار .. كان مسؤولا !

ـ ب ـ

واذا اتفقنا ، اننا في هذه المرحلة بالذات اذا لم نقل الى مراحل مقبلة ، بحاجة الى ادب قومي ، ادب يعنى بمشكلات الامة ، ما اتصل منها بماضيها وحاضرها ، اعني في صراعها مع الاصالة التي يحاول البعض ان يجعل منها وقفا على التمسك بالارث الماضي ــ حتى ما كان رثا ــ . وفي صراعها مع الحداثة اي الدخول في العصر التكنولوجي وما ينتج عن ذلك من اشكاليات ، ومشكلات .. **فاننا ايضا ، بحاجة الى نقد قومي ، لا يتنكر لماضي الامة ــ الحضاري حقا ــ ولا ينجرف مع « موضات » الحداثة ، فيجعل من الفرد ــ الكاتب والقارىء معا ــ فريسة الاغتراب ، ماخوذا بكل ريح الا ريح سمائه !**

ليست هذه عزة قومية ! ــ وان كانت مطلوبة في

S-alsunarylh كتب

هذا الظرف بالذات ! ـ كما قد يتوهم البعص ، ولكن ـ كما قلنا ـ « **من غير المعقول الا يكون لقوانين الابـداع التي تحكم الكاتب ، وجود مشروع بالنسبـة للناقـد ايضا** »[٢٨] وقوانين الابداع التي تحكم الروائي العربي ، لبعضها خصوصية المواطن العربي دون شك . وسبق ان تعرضنا الى بعض « خصائص » هذه « الخصوصية » ولا نكـرر .

وان تكون للروائي العربي ، قوانينه الابداعيـة ، كلها او بعضها ، بشكل من الاشكال ، ان يكف ـ او يقلل النقد ، من اللف والدوران حول العمل الادبي دون الدخول فيه الا من اضيق السبل

فاذا اسلمنا جدلا بان العمل الروائي ، مثلا ـ عالم قائم بذاته ، يمتزج فيه الواقع بالمتخيل ليكونا ـ كونا جديدا فانه يغدو من الجزئي او اللا مجدي ، ان ينطلق الناقد من الواقع او من المتخيل في الرواية ـ مفترضا عالمين قائمين بتواز ـ او عالمين يصطرعان . اذ ان هنـا ـ في الرواية ـ عالما جديدا ـ كما هو النص المسرحـي على المسرح ، نص جديد غير النص الادبي المطروح في كتاب، ان هنا ـ على المسرح ـ نصا جديدا بفعل امتزاج كـل المكونات الجديدة « رؤيا المخرج ، اسلوب الاخـراج ، الديكور ، الممثل ، المؤثرات الصوتية .. الخ » المضافة للعمل المسرحي كنص ادبي في كتاب .

يعني في الرواية ، ينبغي على الناقد ان يتوجه مباشرة الى هذا العالم الجديد ، ولا باس ، حين يتطلب منه العمل ذلك ، ان يلجأ الى العوامل الخارجية الاخرى، ولكن عليه ان لا ينسى ، ا نجميع هذه ، يجب ان تصب في العمل الروائي نفسه ، فهي ليست غاية بذاتها ، بقدر ما هي وسائل لالقاء المزيد من الضوء على العمل الادبي نفسه .

بغداد ١١-١١-١٩٧٩

ملحق ـ الروائيون العرب في العراق ١٩٦٨ ـ ١٩٧٩

1 ـ د . عبدالرحمن منيف

١ ـ شرق المتوسط ـ بيروت

٢ ـ الاشجار واغتيال مرزوق ـ بيروت

٣ ـ حين تركنا الجسر ـ بيروت ١٩٧٦

٤ ـ النهايـات ـ بيروت ١٩٧٨

٥ ـ سباق المسافات الطويلة ـ بيروت ١٩٧٩

2ـ جبرا ابراهيم جبرا

١ ـ صراخ في ليل طويل

٢ ـ صيادون في شارع ضيق

٣ ـ السفينة ـ

٤ ـ البحث عن وليد مسعود ـ بيروت ١٩٧٩

3ـ غائب طعمه فرمان :

١ ـ النخلة والجيران ـ بيروت ١٩٦٦

٢ـ خمسة اصوات ـ بيروت ١٩٦٧

٣ ٤ـ المخاض .

4ـ عبدالرحمن الربيعي

١ ـ الوشم ـ بغداد ـ

٢ ـ الانهار ـ بغداد ـ ١٩٧٤

٣ ـ القمر والاسوار ـ بغداد ١٩٧٦

5 ـ فاضل العزاوي

١ ـ مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة ـ بغداد ١٩٦٩

٢ ـ القلعة الخامسة ـ دمشق ـ ١٩٧٢

6ـ يوسف الصائغ

١ ـ اللعبة ـ بغداد ١٩٧٠

٢ ـ المسافة ـ دمشق

7ـ عادل عبدالجبار

١ ـ في يوم غزير المطر ، في يوم شديد القيظ ـ النجف ١٩٧٣

٢ ـ عرزال حمد السالم ـ بغداد ١٩٧٩

8ـ عبدالامير معله :

١ ـ الايام الطويلة جـ١ ، جـ٢ ـ بغداد ١٩٧٧ ـ و ١٩٧٨

9ـ هشام الركابي :

١ ـ المبعدون ـ بغداد ١٩٧٧

١٥ ــ عبدالخالق الركابي :

١ ــ نافذة بسعة الحلم ــ بغداد ١٩٧٧

١١ ــ محمد شاكر السبع

١ ــ النهر والرماد ــ النجف ١٩٧٣

٢ ــ المقبرة ــ بغداد ١٩٧٩

١٢ ــ غانم الدباغ :

ضجة في الزقاق ــ بغداد ــ ١٩٧٢

١٣ ــ عبدالاله عبدالرزاق :

رجل الاسوار الستة

١٤ ــ ناجح المعموري :

النهر ــ بغداد ١٩٧٩

١٥ ــ عبدالرزاق المطلبي :

١ ــ الظامئون ــ بغداد ١٩٧٠.

٢ ــ الاشجار والريح ــ بغداد ١٩٧١

٣ ــ ثقب في الجدار الصديء ــ النجف ١٩٦٨

١٦ ــ د . عدنان رؤوف :

يوميات السيد علي سعيد ــ بغداد ١٩٧٩

١٧ ــ خضير عبدالامير :

١ ــ ليس ثمة امل لجلجامش ــ بيروت ١٩٧١

٢ ــ رموز عصرية ــ بغداد ــ ١٩٧٧

١٨ ــ عبدالجليل المياح :

جواد السحب الداكنة ــ النجف ١٩٦٨

١٩ ــ عبدالستار ناصر :

تلك الشمس احبها

٢٠ ــ عبدالمجيد لطفي :

الرجال تبكي بصمت ــ بغداد ــ ١٩٦٩

٢١ ــ محمد النقدي :

الرجل الذي فاته القطار ــ بغداد ــ ١٩٦٩

٢٢ ــ موفق خضير :

١ ــ المدينة تحتضن الرجال ــ بغداد ــ ١٩٦٠

٢ ــ الاغتيال والغضب ــ بغداد ــ ١٩٧٤

٢٣ ــ جهاد مجيد :

الهشيم ــ بغداد ــ ١٩٨٧٤

٢٤ ــ نجيب المانع :

تماس المدن ــ بغداد ــ ١٩٧٩ .

اشارات

(١) هذا البحث مساهمة في ندوة الرواية العربية الجديدة التي نظمها اتحاد كتاب المغرب للفترة من ٢١ ــ ١٩٧٩/١٢/٢٥ بمدينة فاس .

(٢) د . انور عبدالملك : الثقافة العربية في عالم متغير مجلة (قضايا عربية) اب / اغسطس ١٩٧٩ / ص٧ ٣.

(٣) المصدر السابق نفسه / ص ٣٨

(٤) انظر : القاص والواقع لياسين النصير ــ ص ١٥٢

(٥) حاضر النقد الادبي ــ ترجمة د . محمود الربيعي ــ ص٤٢

(٦) ينظر : القاص والواقع ص ١٤٢ وما بعدها

(٧) مثلا : الادب القصصي في العراق للدكتور عبدالاله احمد باعتباره اشمل واكمل دراسة في هذا المجال .وهي اطروحة دكتوراه .

(٨) صدرت اعمال هذا الكاتب في العشرينات : في سبيل الزواج ــ رواية ١٩٢١ ، مصير الضعفاء ــ ١٩٢٢ ــ جلال خالد ــ ١٩٢٨

(٩) انظر البيلوغرافيا في اخر المقال هذا .

(١٥) د . علي عباس علوان ــ كتاب ملتقى القصة الاولى ــ ص٤٧

(١١) ينظر بخصوص هذه الظروف والتصاق الروائي العربي بنموذج رواية الحقبة التعليلات التي قدمها د . علي عباس علوان – المصدر السابق نفسه ص ٧٤ وبعضها قابل للمناقشة .

(١٢–١٣) لوكاش : الرواية كملحمة بورجوازية – ص ٤٣ ، ٢٤

(١٤) مناهج النقد الادبي – ترجمة : د محمود يوسف نجم – ص٥٩٧ وكتابنا (الغابة والفصول) فصل : (مدخل مواجهة نقدية للتجربة الادبية العربية) – بغداد ١٩٧٩ .

(١٥) عبدالرحمن منيف ، حوار (جريدة الثورة) العراقية في ١٠–١٠ – ١٩٧٩ .

(١٦) مجلة (افاق عربية) ع٢ تشرين الاول ١٩٧٩

(١٧) د . الياس فرح : مقدمة في دراسة المجتمع العربي والحضارة العربية) بغداد ١٩٧٩ – ص١٢

(١٨–١٩) د . عفيف دمشقية : اللغة العربية في مسيرتها التطورية مجلة (قضايا عربية) اب / اغسطس ١٩٧٩ ص ٩١ ، ٩٢

(٢٠) هاني الراهب – المصدر السابق نفسه

(٢١) د . عبدالرحمن منيف – المصدر السابق نفسه

(٢٢) د الياس فرح : في الثقافة والحضارة – بغداد ١٩٧٩ ص٦٤

(٢٣) د . الياس فرح – المصدر السابق نفسه ص ٧٨ ، ٨٠

(٢٤–٢٥) سلمى الخضراء : (وحدة الرؤيا والموقف في الثقافة العربية) مجلة (قضايا عربية) اب / اغسطس ١٩٧٩ / ص٤٤

(٢٦–٢٧) فيصل دراج : الفلسطيني بين الواقع والوهم الروائي في روايات جبرا ابراهيم جبرا . مجلة (شؤون فلسطينية) ع (٩٥) تشرين الاول ١٩٧٩ ص ١٥١ – ١٥٤ .

(٢٨) رولان بارت : حاضر النقد الادبي – ص ١٣١

قريباً .. كتاب الاقلام « ١ »

جماليات المكان

تأليف : جاستون باشلار
ترجمة : غالب هلسا



رايت المراة الثانية ، مشغولة باعداد المكان الذي هو في الحقيقة قاعة كبيرة صفت في وسطها المقاعد الوثيرة واعدت على المنصة شاشة عرض بيضاء . ويبدو ان عدد المستمعين لم يكتمل بعد فقد كانت هناك مقاعد شاغرة كثيرة ، وكان مسؤول الصالة يرشد القادمين الى اماكن جلوسهم .

وعندما دخل هو القاعة ، مشفقا على نفسه ، مترددا تعصر التعاسة روحه ، اجال ناظريه في ارجاء المكان ، ولم يكن يعرف اين سيكون مكانه من مقعد زوجة السيد المحاضر . لكنه خمن مع نفسه بان مقعد زوجة اي محاضر، **اذا كانت مثل هذا السيد متزوجا بالطبع ،** وزوجته ، مثلها تحب الظهور في المجتمعات العامة وتصاحب زوجها ان اي مكان يبدي فيه نشاطا ما ، فلابد لمثل هذا المقعد ، **ان يكون قريبا من المنصة** او **في الصفوف الامامية على** الاقل، لمراقبةردود افعال المستمعين تجاه الحاضر ومحاضرته معا . او لتتاح لها فرصة مراقبته عن كثب وهو منصرف عنها ، متوجه بحديثه للناس . غير ان شيئا من هذا لم يكن قد حدث بعد ، كما توقع ، بل وجد السيدة المذكورة، عاكفة على تنظيف سجادة طويلة تغطي درجات السلم الكبير الذي يربط طابقي القاعة ببعض .

— انت ؟

— اجل !

— لن يأتي !

— اعرف !

— كيف !

— عدت الان من التشييع !

— اذن كما قلت . لن يأتي !

— بالتاكيد ! ما دام قد مات ، كيف يأتي !

— ومع ذلك المفروض بك ان تأتي !

لم تقل له هذه الجملة مباشرة ، لكنه استنبط هذا الجواب ، من كلامها ونظرتها المشحونة بالعداء . اذ راى كيف تركت العمل وتطلعت اليه شزرا . . تلك كانت المراة الثانية زوجة السيد المحاضر الذي عاد توا من تشييعه لمثواه الاخير ، في الوقت الذي ينتظره فيه بعض الناس لسماع محاضرته .

في البداية كان يتساءل : ترى كيف سيكون وقع الخبر عليها؟ ثم **انا لم ارها** خلف الجنازة مرتدية السواد! اليس من راجبها كارملة للفقيد ان تكون على راس المشيعين وخاصة وهي سيدة عصرية ، كما هي عليه الان في القاعة ، ما معنى هذه **اللا ابالية اللا مسؤولة بحق الله كما راى جيدا** انها لم تكن في المقدمة ، كان صبي يحمل وسادة مخملية رتبت فوقها اشياء الفقيد الخاصة . . وهي

عادة الاشياء التي يحصل عليها الاستاذ من مهنته خلال حياته . نظارته الطبية ، حلقة الزواج ، غليونة ، وبعض الشارات النحاسية ، وعصاه التي يتوكأ عليها او يشير بها لتوضيح امر ما اثناء القاء محاضراته ، تماما كما تحمل اوسمة ونياشين زعيم عظيم او عسكري كبير .. **وتساءل بصوت عال : هل في هذا التصرف تقدير له ام سخرية** منه ، وقد لاحظت ان المرحوم كان يفضل تبغ – ثري ان لغليونه .. ولا ادري كيف خرجت مني كلمة قاسية بحقه.

وعدت ثانية اتساءل :

– اذن لماذا كل هذه الترتيبات اذا كان السيد المحاضر قد توفي ولن يأتي ابدا ؟

– ماذا ؟ اتراهم لم يسمعوا بالخبر ؟ (كان حري بي ان اتوجه بهذا السؤال للسيدة نفسها التي كانت هي بواد والعالم بواد اخر) .

لم تجب على الفور ، ولا على السؤال ! بعد فترة صمت قصيرة تساءلت :

– هل كانت الجنازة مهيبة ، اقصد هل كانت خليقة بـه ؟

اجاب يتفلسف :

– ماذا يهم كيف تكون الجنازة اذا ما مات المرء ! وهناك حقيقة انسانية ثابتة . غالبا ما يكون مشيعو بغلة القاضي اكثر عددا من مشيعي جنازة القاضي نفسه ! فاين المنطق في سؤالك ، المهم كان في تشييعه تلامذته واصدقاؤه، عارفو فضله ، وحتى بعض المستطرقين الذين التحقوا بالموكب طلبا للثواب اضافة الى بعض الصبية الفضوليين والشحاذين الذين يأملون شيئا من الخيرات التي قد توزع على روح الفقيد بعد اتمام مراسم الدفن .

– عظيم !

– ابدا : لم يحصل شيء من هذا . لم يفكر احد بهذه الامور ولم يفرقوا على قبره كسرة خبز ولا حبة تمر .

– نعم ؟

– هذه هي الحقيقة والنتيجة ، ما كاد يتفرق المشيعون حتى رأيت الشحاذين والصبية المشردين يتبولون على ترابه الطري !

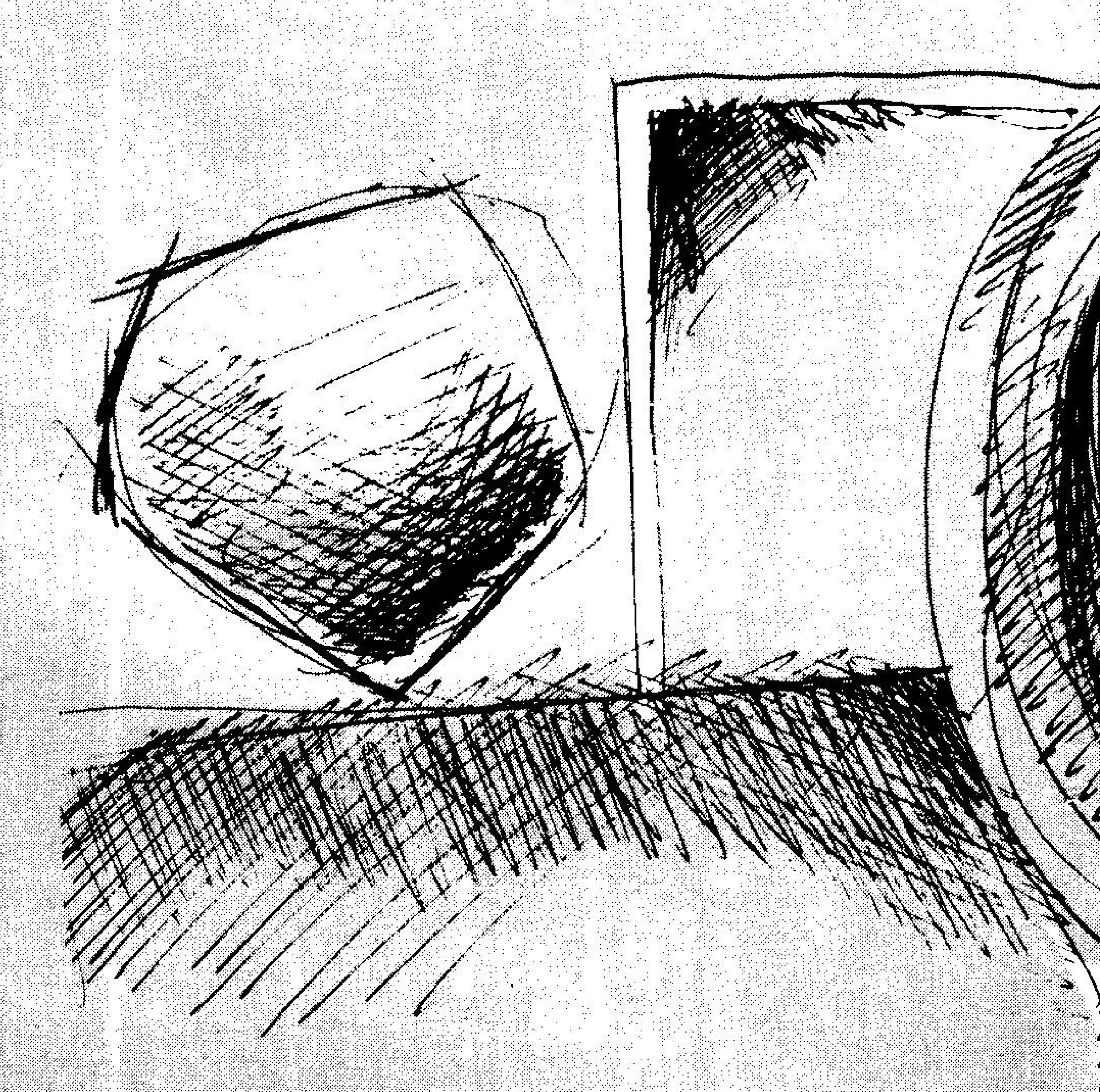
– وأنت ، الم تزجرهم ؟

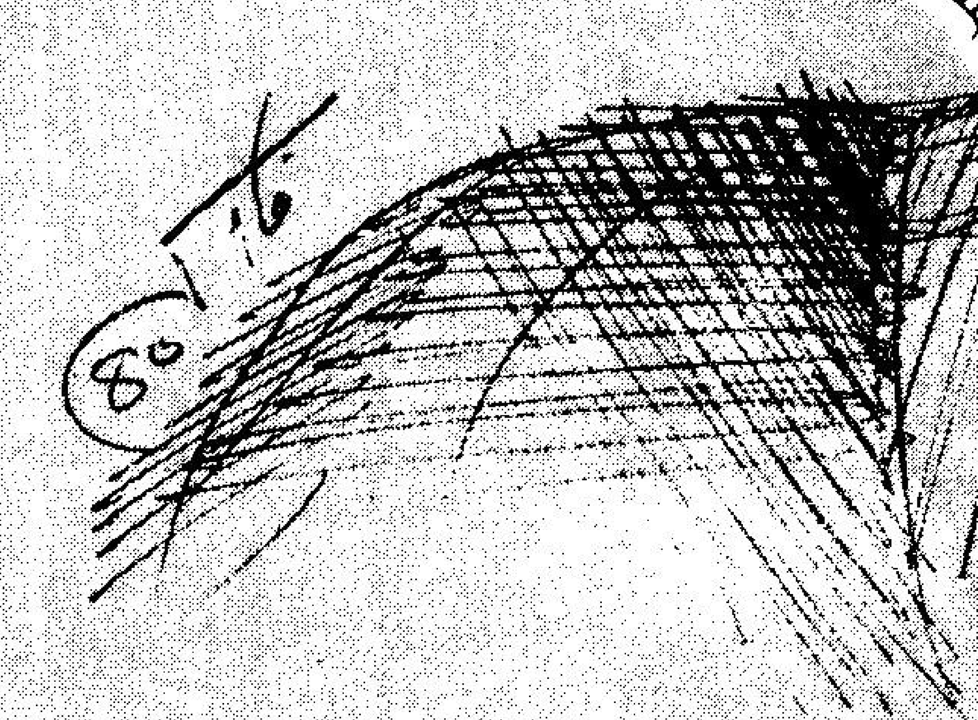
– ابدا . كنت اسوأ الجميع :

– كيف ؟

– **بصقت ناحيته :**

ولمـاذا ؟





بـــــــادي

— لقد صرت غريبا في جنازته . ففي البداية كنت في المقدمة ، لكن الاخرين ، الاقوى ، لم يتركوني وشأني ، ووجدتني بعد انطلاق موكب الجنازة في المؤخرة ، بعيدا وراء الجميع . وبعيدا جداعن نعش الفقيد العزيز الذي صار محمولا فوق الاكتاف والهامات لاناس لا ادري من اي صوب قدموا ، كنت كالنجمة الاخيرة في بنات نعش . **كما تقول الحكاية .**

— النجمة السابعة : الابنة السابعة المرجاء .

— هو كذلك . كنت اجهد نفسي للحاق بالموكب .

— ولماذا كنت تتعب نفسك ما دمت **لم تكن له اي حب** ، او شيئا من العواطف المماثلة ؟

— احبوا اعداءكم !

— هكذا ؟

— بالاضافة الى ذلك لم يكن عدوي تماما ،

— من كان اذن ؟

— مجرد غريم **عفى الله عنه وغفر له ولنا الذنوب !**

— غريم ؟ تساءلت بانتباه .

تطلعت اليها ، وبعد لحظة اضفت موضحا الامر :

— فيك طبعا !

رايتها تتداعى ..

لم اخطط لما حدث اليوم . فقد كانت رغبة فينفسي تدفعني للاقاتها في مكان المحاضرة ، وبدلا من الذهاب الى هناك وجدتني اركض خلف النعش حيث دخلنا المقبرة القديمة ، المهجورة الغارقة بالماء ، حيث لا شواهد ولا انصب ولا رقاع رخامية تدل على الراقدين فيها بسلام . كانت المقبرة التي قبر فيها المرحوم اشبه بمدينة مندثرة ازيح عنها توا ركام التراب . وبعد جهد وصلت الى الحفرة التي اعدت لموارة جثمان الفقيد الذي بكرت في الحضور لسماع **محاضرته** التي كان سيعززها ، كعادته **بالرقوق** التوضيحية ، الملونة ، لتكون افكاره اقرب الى الذهن ، فقد كان رحمه الله ، كما عرفت منها ، **ضد الافكار المجردة والقضايا الذهنية الصرفة** . وقد جهدت لان اكون في المقدمة كي اسير الى جانبها اثناء التشييع الذي تخلفت عنه لسبب لا ادريه تماما كما تخلفت عن موعد سابق معي وضع حدا لعلاقتنا بعض منذ سنين **عديدة حيث ناصبتني** العداء الذي لم اكن استحقه اطلاقا وارتمت باحضان المرحوم الذي سرت بجنازته هذا الصباح ، كأي تلميذ نجيب من تلامذته،وبالمناسبة رغم اجلالي لذكرى الاموات، فهو لم يكن يستحقها. ابدا. ولكن للضرورة احكامها كما قالت هيبعد ان ارتبطت به. كانت هذه جملتها المفضلةالتي تبرر بها اي فعل يصدر عنها ، كانت قامة الحفار متوارية تقريبا داخل الحفرة التي مازال يوسع فيها ويزيد بعمقها وعندما استقر موكب المشيعين عنده لم يكن يبدو منه سوى راسه الاشيب الذي علق به بعض التراب الندي ومع التراب الذي اخرج من الحفرة التي اعدت الان لاحتواء جثمان المرحوم شاهدنا بقايا طابوق عتيق وعظام بشرية نخرة ويجيئنا صوت الرجل من اسفل الحفرة مرددا : لا حول ولا قوة الا بالله العظيم . وبعد ان فرغ من عمله خرج من الحفرة **معتمدا جدرانها بقوة ساعديه مثبتا قدميه بجوانبها وكان وجهه هادئا للغاية** .

اصطف المشيعون **صفوفا متتالية** ووضعوا النعش قبالتهم وصلوا عليه **صلاة الموتى وبعد ان فرغوا** ، انزلوا التابوت الخشبي برفق **داخلها** واهالوا عليه التراب ، وهم يرددون الايات الكريمة الخاصة بهذه المناسبة . ثم لم ينسوا ان يجودوا عليه بحفنات من تراب نثروها فوق القبر الصامت ومن ثم تفرقوا تعلوهم رهبة وكآبة .

— وانت ؟

— ما بي ؟

— شاركتهم ؟

— بماذا ؟

— الصلاة ؟

— كلا ! وانما القيت حفنة من تراب .

— ماذا عنيت بها ؟

— ليس لك منها سوى التراب !

مرة اخرى رايت المراة ترنو الي ساهمة . انما من الافضل القول رايتها تصوب الي نظرات حاقدة .. وتساءلت مع نفسي : ايقابل كل هذا الحب الذي احمل لها في صدري طوال هذي السنين بهذا الحقد الواضح ؟ لماذا ؟

ولم يكن لدي اي جواب !

كان عدد الحضور الان اخذا بالاكتمال او اكتمل تماما . فقد شغلت كافة المقاعد في القاعة واضطر البعض للوقوف صفوفا في جوانب القاعة بينما شغل الفائضون صفا خلفيا اضافيا زاد من الضجة في داخل القاعة .

— هل بكيت حقا ؟

— اين ؟

— في المقبرة !

— ولماذا ؟

— خيل الي انك قلت شيئا حول البكاء :

— لم ادع شيئا سوى ..

— سوى ماذا !

— حبك ؟

تطلعت بعيني كما لو كانت تكتشف الحقيقة الكامنة فيهما . (ثم رفعت عقب السجارة الذي كان بين اصابعها الى شفتيها واجهزت عليه بانفاس متلاحقة ثم دسته في رمل المنفضة القائمة عند زاوية السلم العريض الذي كنا نقف قربه) وهتفت بغضب :

— اظننا انهينا الحكاية منذ ذلك اللقاء :

— اي لقاء . . ؟ فنحن طالما التقينا !

— ليس بي ! بها !

— بها ؟ من هي عافاك الله ؟

— الا تذكرها حقا ؟ فتاة المتنزه ! الا تذكر ، كيف **انبرت لك وانبريت لها** وعانق احدكما الآخر امام الناس يوم كانت تسير وسط مجموعة من الفتيات المتسكعات .

— آه ، تلك كانت لورا ، الحبيبة الاولى . لقد التقينها بعد حفنة من السنين ، فماذا تراني افعل تجاهها ؟

— الم تهرم لوراك هذه بعد كل هذه السنين .

— ابدا : الغريب في الامر ، بدت لي كما لو اني فارقتها بالامس . لم يتغير فيها شيء .

— كيف هذا ؟

— ما عدا بعض الاصباغ التي طلت بها وجهها اسوة بنساء هذه الايام .

— قل بنساء هذا العصر :

— ما الفرق ؟

— دعنا . لماذا تصرفت كذلك ؟

بالطبع لم ارغب في ان اكشف لها سر العلاقة المتينة بيني وبين لورا التي عادت الي مجددا تذكرني بايام شبابي المثيرة . فقد ادركت عم تحدثت هذه الارمله . اذ خيل الي انني كنت اتجول في متنزه يغشاه الضباب او ان الوقت كان غروبا او ان الجو تسوده ظلمة بالغة مضاءة بمصابيح كاشفة صفراء . كنت دائما ، تائها مثقلا بالحزن والقهر فقد شاهدت المراة الثانية ، التي احب ، مع رجل سواي ، في الحقيقة لم يثرني سيرها معه ، اثارتني هذه الصميمية التي تبديها له ، فقد تعلقت بذراعه واشرأبت بعنقها اليه وراحت تتطلع بوجهه . كما لو تلتقط كل ما يهمس به ، وقدمها تتعثر بقدومه ، بدت لي مأخوذة ، مثارة ، مولهة كأية عاشقة صادقة وتساءلت مؤنيا نفسي ! كيف لها ان تأخذ مكان لورا في قلبي ؟ ان الاشد اسى هو اننا كنا في الصباح معا وبيننا وبين الدنيا سور دونه سور

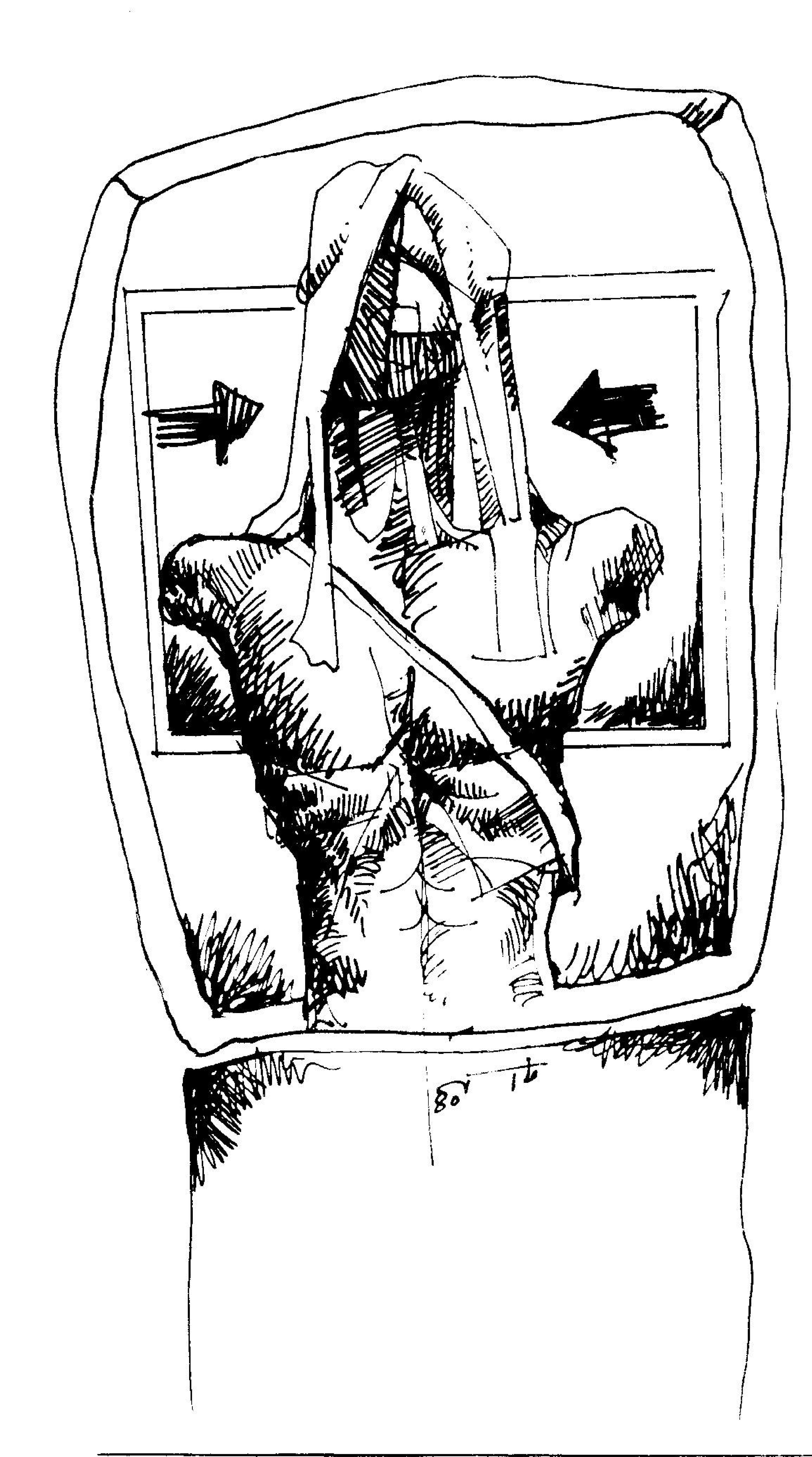
الصين العظيم .

في لحظة الالم تلك التقيت بلورا ثانية ! وهي بين صويحباتها تمشي مشيتها الاليفة ، التي تماثل مشية البطة !

مرة وكان الوقت مساءا والدنيا ماطرة وكنا جالسين على مصطبة ، قلت لها : يا بطتي !

— ماذا ؟ بطتك ؟

— اجل !



— وكيف ؟

— الم تري كيف تمشي البطة ؟

— وهل هناك انسان يرى نفسه وهو يمشي ؟

— الا يوجد ؟

— لا ادري ؟

— لم انتبه لهذه الحقيقة ؟

— يحدث .

— وكيف تمشي البطة !

— هكذا سأريك .

اندفعت للامام خطوات ثم عدت انقلب بمشيتي احاكي مشية البطة السمينة ، وكانت هي تنفجر ضاحكة في مكانها على المصطبة الخشبية الخضراء في المتنزه الواسع الغارق بالظلام والمطر وقد اكملت ضحكتها الطويلة على صدري تمت مظلتها الملونة التي فتحتها فوقنا اتقاء مياه المطر المتسربة من بين اغصان الشجرة الكثيفة التي احتمينا بها .

لذلك كنت بين حالتين : حالة السخط على المراة التي خلفت ورائي وحالة الفرح المفاجيء بالمراة التي اقبلتعلي من ضمير الغيب لتنتصب امامي ثانية ، ولهذا لم اكتف معها بالمصافحة الاعتيادية ، وهذا ما اثار المراة الثانية التي لم اقل لها انني رجل غير قابل للابتزاز . فربما كان العناق اطول مما ينبغي فقد وقفت صديقاتها الى جانب وتظاهرن بالحديث ، فالامر بالنسبة لهن مسألة مألوفة ولقاء الاحبة شيء طبيعي .

وقد ادركت بان الاخرى تراقبنا مثلما اثارني منظرها المفاجيء مع الرجل الجديد . لم اعرها انتباها . فقد بدت لورا في تلك اللحظة لصيقة بشغاف القلب ، كنت احسها بقلبي ، شعرت بها تملأ صدري الذي صار ينبوعا لشتى المشاعر والاحاسيس الدقيقة الاليمة والمفرحة معا ، ترى ، أي سر في لورا غير القابلة على النسيان او الاندثار ، لورا المتجددة المزدهية مع خريف العمر ؟

الان انا اتساءل : لماذا ضيعت لورا ؟ لماذا ضيعت لورا نفسها قبل هذه السنين ؟

الاغرب في الامر كيف ضيعتني لورا ؟ وكما اذكر الان انها كانت البادئة بالجفاء وهكذا تسللت الاخرى الى قلبي حتى كادت ان تقضي على بقية ذكراها في نفسي وقلبي . كنت احتوي لورا بذراعي اشم فيها رائحة الشباب

واتذوق طعم العمر الجميل ، واحتوي الماضي العزيز ، وكانت الدموع في عيني ، تنز ، من قلبي وتفيض خارج صدري مثل اوار مكبوت ، لورا جنتي المفقودة ، حبيبتي الضالة ، العائدة ، كيف افترقنا هكذا دون كلمة وداع، لماذا تركتني اضيع بعيدا عن رحاب صدرك الحنون كل هذه السنين !

لم تجب لورا بشيء . كانت ذاهلة ، حائرة لا تعرف كيف تداري اضطرابها . بدت لي مضطربة ، تعروها رعدة ، او كما لو كانت تداري خجلا ، ربما احسست بالذنب الذي اقترفته بحقي قبل سنين دون مبرر . اتراها الان نادمة ! ترى ماذا ينفع الندم في خريف العمر؟

وبعد ان فرغنا من العناق قلت لها وانا ابتعد عنها قليلا دعيني . دعيني يا بطتي اتطلع اليك جيدا . ولكن ويحي ! ماذا ارى ؟ وماذا لا ارى ؟

اين غمازتاك ؟

— غمازتاي ، قل اين اسناني ؟

قالت لورا ضاحكة اردفت ! انظر هاتين التنيتين كيف تآكلتا ؟

وكشفت لي عن لثتها السفلى حيث اسود فوقها سنان جانبيان وكنت احب دائما ان اراها ضاحكة لتكشف عن صفي اللؤلؤ في فمها الجميل .

رايت شيئا من الاسف يعتريها وهي تنظر الى صويحباتها اللاتي مللن الانتظار كما يبدو ، وقلت لها سأعتذر لهن نيابة عنك ونمضي بقية اليوم سوية ، انا اعرف كيف ابرر موقفك ما دمنا لم نلتق كل هذه المدة واظنهن من الذكاء بميث يتقبلن الامر بروح رياضية . قالت : شأنك : وهكذا تصرفت ، وسرنا معا طوال اليوم ، وقد شاهدنا ، ونحن في بدء جولتنا القوم يخرجون من قاعة المحاضرات لان السيد المحاضر لم يأت بسبب وفاته المفاجئة ووقفت زوجته بالباب متشحة بالسواد وشال اسود كبير يغطي راسها تتقبل تعازي المغادرين :

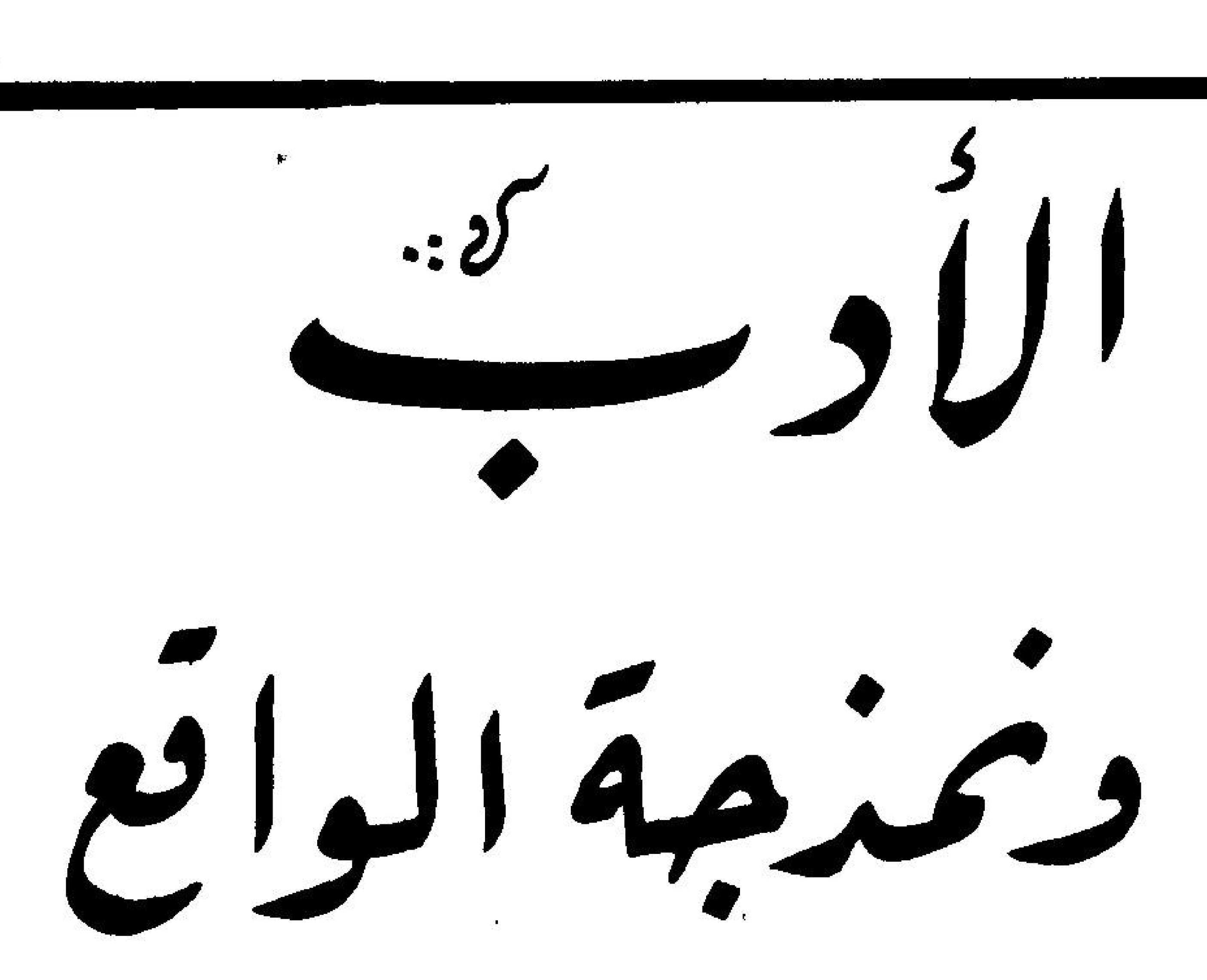
— من هذه ؟

— لورا ، لا عليك !

لم اقل لها انني كنت في الصباح مثل نجمة سابعة في جنازة زوجها ثم اضفت : لورا اغمضي عينيك ، وعندما اقول افتحيهما يجب ان تفتحيهما وبدك بيدي ، وليس مثل تلك المرة عندما امرتني بان اغمضي عيني ولا افتحهما الا عندما اسمع صوتك ، ولكنك انسللت لا ادري الى اين، ولم القك بعد ذلك الا في هذا اليوم المثير !

طبيعي لم ارد ان اكدر خاطر لورا العزيزة باعترافي بعلاقتي بارملة اليوم ، انما صورت لها الامر بانني مازلت منذ تلك اللعبة في المتنزه الكبير مغمضا عيني بانتظار ان ترفع لورا صوتها لافتحهما على وجهها الجميل .

دراسة



□ ميخائيل خرابجنكو

□ ترجمة : عادل العامل



يمارس الفكـر ideas وطرق بحث العلوم الطبيعية الان تأثيرا هاما في تطور العلوم الاجتماعية . وقد يبدو هـذا التأثير واضحـا في الاقتصـاد السياسي وعلـم الاجتماع وعلم اللغة . كما ان هناك محـاولات جاريـة لتطبيق الطـرق المستعملـة في الرياضيـات ، نظرية الاعـلام information وعلم السبر نتكس Cybernetics [1] على الفروع الاجتماعية الاخـرى ، ومنها علم الجمال والدراسات الادبية . وقد تكرر في السنوات الاخيـرة الاقرار بأن الدراسات الادبية « الحدسية » تفسح او انها قد افسحت ، حتى من قبل ، المجال لدراسة الادب دراسة مختلفة واكثر دقة ، وانها ستؤدي الى احكام علمية وموضوعية تماما . وبالرغم من ان التكهنـات المتعلقة بالفعالية العالية لقواعد البحث الجديدة في علم الجمال والدراسات الادبية لـم تتحقق حتى الآن ، فليست هناك أسس واقعيـة لمناقشـة فائدتها ، بسبب تحفظات معينة ، في هذين المجالين .

من الواضح مباشرة من البداية ، ان الفكر المستعارة من نظرية المعلومات وعلم الضبط كثيرا ما تستعمل في علم الجمال والدراسات الادبية على نحو سطحي لا اكثر . وهي ، احيانا ، لا تقوم بأكثر من توفير لوحة تتشكل عليها فكر مغايرة تماما . وكذلك الحال مع النتائج المبتغاة المستحصلة عن طريق الاستخدام المباشر لبعض الطرق المأخوذة من العلوم الطبيعية . والنتيجة هي ، بشكل متكرر ، ان الخواص الحقيقية للادب والفن متحولة transformed فعليا . فالسمات المميزة لهما تصورا لا على اساس عمليات التطور الفني الحية ، بل وفقا لميزات وامكانات الطريقة الجديدة للدراسة . ويصبح هدف الدراسة ، بقصد او بدونه ، مكيفا للطريقة المستعملة .

لقد حققت العلوم الحديثة ، كما هو معروف جيدا ، نجاحات هامة باستعمال طرق بناء النموذج Modl - building ومثل هذه الطرق تنال بشكل متصاعد اعترافا اعظم في عدد كبير من حقول البحث المختلفة ، وبضمنها العلوم الاجتماعية ، ومع هذا فانه دليل لا يكاد يكفي لاستنتاج بان المبدأ النموذجي modelling قابل للتطبيق بصورة متساوية في كل مجالات الحياة الفكرية ، ولا حاجة للقول ان هذا قد يكون استنتاجا خاطئا برمته ، ولو فقط بسبب التنوع الهائل في الاشكال التي تتخذها الحياة الفكرية واستحالة تقليصها جميعا الى شكل واحد .

وفي الوقت الحاضر ، يجري ايضا التعبير عن وجهة النظر هذه بقوة متزايدة ، بان الادب والفن كليهما نظامان منمذجان ويجب النظر الى كل عمل فني فردي باعتباره نموذجا لظواهر متنوعة او لاشكال معينة من الوعي . وينبغي ان يكون واضحا ان ما يشار اليه ليس نماذج علمية للعملية الادبية ذاتها ، اعمال الفن ، باعتبارها نماذج لهذا النوع او ذاك . ان مسألة جوهر الابداع الفني وجوهر علاقة الادب والفن بالواقعية واحدة من اهم القضايا المثيرة للنقاش في علم الجمال . وعليه فان من الضروري التيقن من مدى ملاءمة طريقة بناء النموذج للتصوير النابض بالحياة graphie للعالم .

ان هذه الفكرة وثيقة الارتباط بالنظرية الرمزية او النظرية الاشارية Code في الادب والفن ، من جهة ، وبالدفاع عن المذهب الطبيعي الجمالي ، من جهة اخرى . فالمؤيدون للرمزية الكلية للثقافة الفنية يحولون الاصطلاحية onventionality المتأصلة في الفن الى حقيقة مطلقة ويحاولون بذلك تبرير مفهوم النموذج باعتباره رمزا او شفرة Code ، في حين يسلم المدافعون عن المذهب الطبيعي الجمالي بفكرة مبسطة عن الابداع الكرافيكي ولا يرون في النموذج الفني اكثر من مجرد شبيه لظواهر الحياة . وما من جماعة تقر حقا بصفات جوهرية مميزة للفن .

لقد جرت في العقود الاخيرة محاولات لتثبيت التفسير الرمزي والشفري للفن ، قام بها مناصرو النزعات الجمالية والفلسفية المتنوعة ، الذين يرفضون المبدا بان اعمال الفن والادب انعكاسات للواقع . وكان ارنست كاسيدر Ernst Cassirer احد المؤسسين للنظرية الرمزية عن الثقافة والوعي الانساني عموما . وقد كتب يقول : « يمكن تعريف الفن بانه لغة رمزية »(٢) الا ان الرموز واللغة الرمزية ، بالنسبة لكاسيرر ، ليست وسيلة لاكتشاف وادراك العالم الواقعي . فهي برأيه مجرد صفات مميزة لحياة الانسان الروحية ، اشارات لها وظيفة اصطلاحية توصيلية تشكل جزءا من النظام المعقد للرموز الاخرى التي خلقها الانسان .

لقد اثرت اراء كاسيرر بشكل ملحوظ في الكثير من الفلاسفة ومنظري الفن والنقاد . فسوزانا لانجر Susanna Langer تذكر في كتابها (الشعور والشكل) : « ان الفن هو خلق اشكال رمزية للشعور الانساني ... »(٣) . ويكتب المختص والناقد الادبي الفرنسي رولان بارثس Roland Parthes قائلا : « ان الفن هو خلق اشكال رمزية للشعور الانساني ... ان اللغة الرمزية التي تعود لها الاعمال الادبية هي ، في تركيبها ذاته ، لغة مضاعفة ذات شفرة على درجة عالية من التوريث devised بحيث ان كل كلمة (كل عمل فني) تولدت عنها محملة بمعان مضاعفة »(٤). وهناك وجهات نظر ، قريبة من اراء كاسيرر ، تعود لمختلف مناصري « النقد الجديد » وعلم الدلالات العالمية global Semiotics ، الذين يوسعون كثيرا التفسير الشفري ليغطي كل الظواهر في الادب والفن .

ان النظرية الرمزية والاشارية عن الفن تتطور باشكال وطرق متنوعة . الا ان جميع ابطال هذه النظرية تقريبا يؤكدون على الطبيعة النظامية systemic للرموز والاشارات . ويرتبط بهذا على نحو شديد مفهوم النموذج الفني كوجود محدد ، كتشكيل بنائي structural ذي طبيعة تتسم بها الانظمة ــ مفهوم يستعمله على الدوام متخصصون بعلم الدلالات ، معتمدين في ذلك على فكر بنيوية . والمسألة الرئيسية التي تبرز هنا هي مسألة العلاقة بين الرموز والاشارات والاشياء والظواهر التي تدل عليها ، وروابطها بالواقع . ولكن من الدقة هنا القول بأن النواقص الاساسية في نظرية الرمز والاشارة مبينة بشكل واضح .

فعن موضوع الرمز والشيء المرموز له كتبت سوزانا لانجر تقول : « ... ان مثل هذا التشابه الجزئي الشكلي او التطابق في البنى المنطقية analogy امر

ضروري رئيس بالنسبة للعلاقة بين الرمز وما يعنيه . اذ يجب ان يكون للرمز والشيء المرموز له شكل ما منطقي مشترك » (٥) . ووفقا لهذا كتبت عن الموسيقى تقول : « ان البنى النغمية التي نسميها (موسيقى) تحمل شبها منطقيا شديدا بأشكال الشعور الانساني .. فالموسيقى هي النظر النغمي للحياة الانفعالية »(٦) . وقد توصل ج . موريس Ch. Morris الى وجهات نظر مشابهة . فقد اعلن ان عمل الفن هو النظير الرمزي لاي شيء يمتلك نفس الخاصيات التي يمتلكها العمل ذاته(٧) وغني عن القول ، ان العلاقة المتبادلة بين الاشارات والرموز والاشياء الواقعية ، المتمثلة في تشابهها الخارجي ، في تشابهها الجزئي الشكلي ، يمكن ان توضح القليل مما في طبيعة الادراك الحسي الجمالي للعالم . ولو قلنا ان الخاصية الرئيسية للرموز والاشارات الفنية هي مجرد نقل هذا التشابه ، لهبطنا حتما بوظيفة الادب والفن الى شيء ما ذي اهمية ضئيلة بالنسبة للحياة الاجتماعية .

وكثيرا ما يفهم جوهر الرموز والاشارات الجمالية بطريقة مختلفة : ان هناك مغزى كبيرا يتصل بها ، ولكن ليس بمستوى قرابتها مع ظواهر الحياة . واغلب مؤيدي نظرية الاشارة والرمز لا يقره من بأي نوع من العلاقة بين الاشياء الواقعية والرموز الفنية . فقد كتب كاسيرر يقول : « **بدلا من التعامل مع الاشياء ذاتها ، فان الانسان ، بمعنى من المعاني يتحادث مع نفسه على الدوام فقد طوق نفسه باشكال لغوية ، بصور فنية ، برموز اسطوانية او شعائر دينية لدرجة لم يعد معها يستطيع ان يرى او يعرف اي شيء الا من خلال هذا الوسيط الاصطناعي »**(٧) .

ان رفض التطابقات المباشرة بين الرمز والشفرة وعملية الحياة ينتج حتما من المسلمات الرئيسة لنظرية الرمز والاشارة . وقد توصل **ج . موريس** في آخر الامر الى هذا الاستنتاج ايضا . فقد اعلن في كتابه (التعبير بالواسطة والمغزى) ان للاشارات الجمالية قيمتها بحكم حقها الخاص ، بصرف النظر عن علاقتها المتبادلة مع الظواهر في العالم الواقعي .

وشهدت آراء سوزانا لانجر ايضا تطورا مشابها : فقد كتبت ، وهي تصف رمز الفن في كتابها (قضايا الفن) قائلة : « ... انه رمز بمعنى خاص لحد ما ، لانه ينجز بعض الوظائف الرمزية ، ولكن ليس كلها . انه بوجه خاص ، لا يرمز الى شيء آخر ، ولا يشير الى شيء يوجد منفصلا عنه »(٨) .

ان الرغبة في تحويل الادب والفن الى نظام من الرموز والاشارات التي لا تمتلك روابط عميقة مع الواقع ، ومعاملة الاعمال الفنية كنماذج لاشكال متنوعة من الوعي منفصلة عن الثقافة العالمية ، تسيران على نحو مضاد للتاريخ وخبرة الثقافة العالمية . فمبدعو النظرية الرمزية يرفضون هذه الخبرة لمصلحة نشاط العديد من مدارس الفن الحديث ، حتى مع كونها لم تغن الثقافة العالمية بأية قيم جمالية ذات اهمية حقيقية . ان نسيان ان الخلق الفني متأصل في الحياة يؤدي الى نتيجة مؤداها ان اصوله الهادفة meaningful مفقودة وان ملامحه المميزة مطموسة ، كل من الفن نفسه ونظرية الفن ، على حد سواء .

وبالرغم من ادراكهم الواضح لصفات الفن الخاصة ، فان مؤيدي نظرية الرمز والاشارة يركزون عادة على القاسم المشترك لاغلب الرموز والاشارات المتنوعة . هذا القاسم المشترك ـ الطبيعة الرمزية للفكر الانساني ـ الذي كان كاسيرر يشدد عليه دائما . وهو ايضا ما يذكره عادة مناصرو علم الدلالات العالمية global . فان ب . اوسبنسكي B. Uspensky يكتب قائلا : « ان عمل الفن يمكن تصوره كنص يحتوي على رموز يدخل فيها كل شخص مضمونه الخاص . « فالفن ، من هذه الناحية ، **مشابه للعرافة ، الوعظ الديني ، وهكذا** ـ التشديد للمؤلف »(٩) . ان مساواة الفن بالعرافة والوعظ الديني ، التي لا تقوم على اي اساس من الصحة من وجهات النظر الاجتماعية ـ التاريخية والميثودولوجية ، تعني ، بصرف النظر عن اي شيء آخر ، ان التشديد جار على الخدمة الواسعة المتنوعة التي يقدمها الفن للحياة الروحية ولادراكنا العالم من حولنا .

وفي الوقت نفسه ، من الواجب ايضاح ان بعض انصار علم الدلالات العالمية يستفيدون من نظرية المعرفة في محاولة منهم لدمج الفهم الشفري لظواهر الفن مع تفهم دوره الادراكي النوعي . ولهذا ايضا تأثير معين على مفاهيم النموذج الفني يوحي به هؤلاء الباحثون . فعلى سبيل المثال ، يعتقد ي . لوتمان Y. Lotman بأن اعمال الفن هي احدى الوسائط الجماعية ، وانها نفسها تحتوي على معرفة معينة وتنجز ، في الوقت ذاته ، وظيفة نمذجة الواقع .

ان الشيء الرئيسي في اي نوع من انواع الفن ، وفقا للوتمان ، هو لغته ، مفهومة كنظام اشاري ، او بدقة اكثر ، لغاته وهي مستعملة في مجالات الخلق الفني المختلفة . فلغة الادب ، من وجهة النظر هذه ليست مجرد كلام ، او مجموعية الظواهر اللغوية التي تميز ادب مرحلة معينة . انها نظام من الرموز الاصطلاحية الجمالية التي تعتمد عليها اللغة الطبيعية كنظام ثانوي .

وهذه اللغة « الثانوية » بالذات هي التي تلعب بشكل واضح الدور الحاسم ، طالما انها تنجز وظائف

الادب التوصيلية والنموذجية . يقول لوتمان : « **ان اية لغة هي نظام توصيلي ونمذجي في وقت واحد ، او بالاحرى ان هاتين الوظيفتين مرتبطتان معا بشكل لا فكاك منه** »(١٠) . ويدرك لوتمان ان النماذج ذات الطبيعة المزدوجة تتمثل في عمل الفن . واحد هذه النماذج مكون من معرفة informaticn تتعلق ببعض الظواهر العينية : وهذا نموذج ذو نمط نوعي . اما النموذج الكلي للعالم فانه موجود داخل اللغة الفنية كنظام مرتب بطريقة محددة . ان لوتمان يقول لنا :

« ان اللغة الخاصة بنص فني هي **بالاساس** نموذج فني للعالم ، وهي تؤدي ، في هذه الحالة ، الى المضمون ، بكامل بنائها — فهي تحمل معرفة ... ونموذج العالم الذي خلقته اللغة اكثر كلية من نموذج المعلومات المبلغة communication القائم بذاته ، على نحو يصعب فهمه ، في لحظة خلقه »(١١) .

ان نموذج المعلومات المبلغة العينية يستند تقريبا على مادة الواقع الموجودة . ومن الممكن الحكم عليه ان كان حقيقيا او زائفا . الا ان خاصيات النموذج الكلي للعالم الذي تعبر عنه اللغة « الثانوية » مختلفة تماما . ففي راي لوتمان ان من غير الممكن تطبيق معايير الحقيقة على اللغة الفنية . « ان بامكان المرء ان يتساءل على الدوام بشأن اية معلومات مبلغة communication في اللغة الروسية او اية لغة طبيعية اخرى : هل هي حقيقية ام زائفة ؟ ولكن هذا السؤال يصبح عديم المعنى تماما اذا ما استخدم مع اية لغة ككل . وبالتالي ، فان المناقشات الجارية بشكل متكرر عن اللاملاءمة الفنية ، اللاجدارة او حتى « الضرر harmfulness » في اية لغة فنية ... تتضمن خطأ منطقيا ، ناجما عن ارتباك في المفاهيم » (١٢) .

وينتج من هذا ان معايير الحقيقة ، أو أسس العلاقة المتبادلة مع الواقع ، لا يمكن ان تطبق ايضا على نموذج الواقع ، الذي تتضمنه لغة فنية . ان هذه اللغة، بعد كل شيء ، لا تقوم بمجرد نقل نتف متنوعة من معرفة الواقع ، بل انها بسبب صفاتها التركيبية ، تعمل هي نفسها كنموذج كلي للعالم ، والاكثر من ذلك ، انني مقتنع شخصيا بأن علاقة النموذج المتبادلة مع عمليات الواقع هي الاساس الرئيسي والحاسم لوجوده . فالمفهومان ، نموذج ونمذجة ، قائمان على اساس الاقرار بأن التفسيرات والتخطيطات والفرضيات التي كونها العلماء توفر فرصة دقيقة نسبيا عن الخاصيات الجوهرية للظواهر الخاضعة للبحث . وبصرف النظر عن الاقرار بهذه الخاصيات والقوانين التي تحكم العالم الموضوعي ، والتقدم من الحقيقة ، فان النمذجة لا تملك اية قيمة ،

وكما يتصور انصار علم الدلالات العالمية ، فان النموذج الفني للعالم ليس منفصلا عن الواقع فحسب ، بل ومعارض له بشكل كبير ، فاستعمال مؤيدي علم الدلالات العالمية لمفهومي نموذج ونمذجة ، في هذه الحالة ، امر اعتباطي . ان هذين المفهومين لا يمكن نسبتهما الا الى نموذج المعلومات العينية . ولكنه عندئذ لا يحدد الجوهر الخاص بعمل فني ، طالما ان هذا ، برايهم ، يتكشف في مجال الاشارات الجمالية .

هنا سيظهر ان ليس هناك من تبرير لانقسام العمل الابداعي الى قسمين غير متساويين وغير متجانسين تماما . انه فقط يؤكد الطبيعة غير المقنعة unconvincing لمحاولات ادراج المعلومات المبلغة المستندة الى الواقع في نظام الاشارة — الرمز ، بصورة ميكانيكية تقريبا . ولكن العيوب الاساسية في النموذج الاشاري للفن تمتد الى ما وراء هذا . وتكمن في حقيقة ان عملية الابداع الفني بالذات وسمات الادب والفن الاكثر اهمية تفسران بشكل خاطىء . وينظر اليهما معا على اعتبار ان ليس لديهما ما تفعلانه لعكس الحياة الواقعية والنشاط الانساني .

ان نمذجة الواقع ، بطبيعتها ذاتها ، تتطلب قوة القصد الشعورية المحددة بشكل واضح . فالنمذجة لا تظهر الا في مرحلة معينة من النمو الثقافي . وفي الوقت نفسه ، تصف اعمال العلماء الدلائليين — البنيويين وظيفة الادب والفن النمذجية بانها سمة طبيعية naturalist وبأنها ظاهرة تبرز وتتطور تلقائيا ولا شعوريا تماما . وهي وظيفة تمتد الى كل الفترات في تاريخ تطور الثقافة الفنية .

ان الكثير من العلماء الدلائليين يستطيب بشكل خاص الايحاء بالقدرة النمذجية للفن الذي انتجه المجتمع البدائي والعالم القديم ، واضعين الابداع الفني الحديث جانبا . مع ان هذه القدرة ، كما هو واضح ، ينبغي ان تكون ظاهرة بشكل اكمل وابرز في الادب والفن الحديثين . ولاختبار نظرية النموذج الاشاري للفن ، فان من المفيد ، بدون شك ، تحليل الفن التجريدي ، مثلا ، والادب الواقعي التقدمي . وهؤلاء الذين يدافعون عن النماذج الاشارية يتجنبون هذا الاختبار .

ان هناك نزعة صارخة مضادة للتاريخ متأصلة في مفهوم النمذجة الاشارية — الرمزية . وهي تظهر بشكل خاص في حقيقة ان سمات الفكر الحديث والثقافة الحديثة تنقل بلا مبرر الى الماضي ، بينما ثقافة عصرنا الفنية — على المستوى النظري العام — غير قابلة للتميز تماما عن ادب وفن الاقدمين . وهذا التقصد modernisation والقصور في احترام التسلسل الزمني لا يقدم شيئا لعملية تعميق فهمنا لقوانين تطور

الثقافة الفنيه التاريخي .

على خلاف التفسير الرمزي ـ الاشاري للادب والفن ، تشدد نظرية النموذج الجمالي ، المستندة الى مبدأ التشابه ، على الاتصال المباشر للعمل الفني بالحياة. وهذه النظرية توجد ايضا في عدد من الروايات . وانطلاقا من نظرته للابداع الفني كنمذجة للواقع ، فقد طور م . كاكان M. kagan فكرة الاستنساخ الحي graphic للعالم . وقد كتب يقول : «خلق الانسان الفن كنوع من استنساخ في نشاطاته في الحياة الواقعية، القصد منه توسيع خبرة الحياة العملية للمرء ، واكمالها بخبرة الحياة في الفن ، التي كانت منظمة بشكل اكثر فعالية من تغيرات الخبرة الواقعية »(١٣) .

ان كاكان ينطلق من فكرة مؤداها ان الادب والفن ينجزان وظائف كثيرة في وقت واحد . واهم هذه الوظائف هي نمذجة الحياة . فهي توحد وتدمج الخصائص المختلفة لاعمال الادب والفن في كل واحد غير قابل للتجزئة . ومثل انصار النمذجة الاشارية ، ينظر كاكان الى القدرات النمذجية وللادب واشكال الفن الاخرى كواحدة من خصائصها الطبيعية ، وواحدة تظهر في اية ظروف تاريخية .

فمنذ ان وجد وعلى مدى تاريخ تطوره ، « لم يكن الفن مجرد عكس واستكشاف للحياة ، لم يكن مجرد تجسيد لانظمة قيمة الانسان في الحياة ، ولم يكن مجرد وسيلة لصيانة ونقل المعلومات الادراكية القيمة ، وانما هو **نموذج خاص للحياة ايضا** . وبصرف النظر عن درجة الاصطلاحية التي يمتلكها اي عمل من اعمال الفن ، فقد كان على الدوام **آستنساخا خادعا** illusory **ومواصلة لنشاط الحياة الواقعية ... »**(١٤)

ان الاصطلاحية المتأصلة في الكثير من ظواهر الفن ليست ، في راي كاكان ، عائقا امام الاستنساخ الكرافيكي للعالم . كما يؤكد قائلا : « بالرغم من اختلافاته عن الحياة الواقعية ، فان نموذج الحياة الفني الكرافيكي يجب ان يمتلك شبها **تركيبيا بالنموذج الاصلي الواقعي ويجب ان يكون مشاكلا للواقع »**(١٥) .

وتبدو نظرية النمذجة الفنية التي طورها كاكان مجردة ايضا من اي اساس واقعي . وهي لا تبقي على اية مقارنة مع التاريخ الفعلي actual للفن . ولو نحينا جانبا قضية نمذجة الواقع من خلال الفن المعماري ، والفنون التطبيقية والموسيقى ، فليس بوسع المرء الا القول ان هذه النظرية تسير ايضا بالضد من الظواهر المتنوعة في تاريخ الادب .

ومن الصعب جدا ، كما هو واضح ، الاقرار بان النموذج الفني للواقع يتشكل عن طريق تلك الظواهر التي سمتها الرئيسة هي تجنب تناقضات الحياة وانكارها (الحياة) كموضوع للابداع . ومع هذا فمن الدقة القول ان هذا هو بالضبط ما يميز عددا من الاتجاهات اللاواقعية في الادب .

ومن وجهة نظر الاستنساخ الفني للعالم ، فليس بامكان المرء فقط بل ويجب ان ينظر الى اعمال مثل رواية ماجورين Maturin (ميلوث الجوال) و (Die Elexiere des Teufels) لهوفمان و (Heinrich Von Ofterdinger) لنوفاليس ، اعمال الرمزيين ، ومسرحيات ايونيسكو وبيكيت ، وغيرها ، باعتبارها نموذجا فنيا للحياة . ولكن هل ساعد هذا على فهم صحيح لهذه الظواهر الادبية وظواهر اخرى كثيرة في علاقتها بالعالم ؟ الجواب ، طبعا ، لا . فهذه الطريقة لا تؤدي الا الى تعقيد الدراسة العلمية وتفسيرها لهذه الظواهر . ان ماجورين ، هوفمان ، نوفاليس ، الرمزيين ، ايونيسكو وبيكيت ، لم يكونوا يهدفون ، في الاخر ، الى نسخ الواقع بكل تعقده وتناقضاته العينية . فليس هناك في اعمالهم اي شبه مع النماذج الاصلية الحقيقية .

وهذا لا يعني ، بالطبع ، ان الاعمال الابداعية للكتاب ذوي الاتجاهات اللاواقعية لا ترتبط ، في اساليبها الخاصة ، بالحياة ولا تتضمن تعميمات فنية ذات قيمة كبيرة . الا ان هذه الروابط ، في المقام الاول ، متنوعة جدا ، وانها ، في المقام الثاني ، والمهم جدا ، تتلاءم اقل من غيرها مع وصفها بلغة النسخ الكرافيكي للحياة في وحدتها الكاملة .

واستنادا الى فكرة التشابه ، فان نظرية النماذج الفنية تتجاهل تعددية العلاقات بين الادب والواقع . فهي لا تأخذ في حسابها الوسيلة المتنوعة والمعيار لادراك الحياة ، اللذين يتكشفان في الاعمال البارزة من مختلف الاتجاهات الادبية المتنوعة ، ولا تأخذ بنظر الاعتبار الطابع غير المتجانس للاحساس الجمالي بالعالم . ان م . كاكان يكتب عن تجلي الواقع في الادب ، عن وصفه المتسم بالمثالية idealised والتشويه الذي كثيرا ما يلاحظ في الفن ، وعن الشخصيات الميثولوجية والخيالية ، الى اخره . ومع هذا فانه في هذا كله لا يجد اي شيء اخر غير نموذج كرافيكي للحياة : « ... مهما كانت طبيعة العلاقات المتداخلة بين انعكاس وتجلي الحياة ، فان حضورها **قانون لا جدال فيه** لقدرة الانسان الفنية على فهم العالم ، وهذا هو الذي يسمح لنا بأن نرى في الفن وسيلة **للنمذجة الكرافيكية** للواقع ، نظرا الى ان **النمذجة** ليست تكوين مسودة مرآتية mirror - image لمعطيات مبنية على الملاحظة والاختبار بل ذلك الانعكاس المشاكل فقط للواقع ، واعني به ذلك **الذي ينسخ بعض**

روابطه وعلاقاته فقط »[١٦] .

لقد سبق للكاتب ان تحدث عن الصلات التركيبية بين العمل الفني وظواهر الحياة ، ولكنه الان يعتبر نسخ بعض روابط وعلاقات الواقع فقط امرا كافيا . وعلى كل حال ، فهناك علاقات وروابط لا تصف جوهر بعض عمليات الحياة وانما تهتم بمظهرها الخارجي فقط . ووفقا للمبادىء التي تدافع عنها هذه النظرية ، فان نسخ هذه العلاقات ايضا يشكل نموذجا فنيا . والاكثر من ذلك ، ان العلاقة المتداخلة نفسها بين انعكاس الواقع وتجليه ، **مهما يمكن ان تكون** ، تحتم مسبقا النموذجية الكرافيكية للحياة . ومن المعروف جيدا ان هذه العلاقة تعمل عملها بتلك الطريقة التي يؤلف فيها تكرار العكس الامين نسبيا لبعض مظاهر الواقع جزءا صغيرا فقط من مضمون العمل الادبي الذي يلقي ، في الاغلب ، ضوءا زائفا على الواقع . ومن منطق المفهوم ينتج ان « تجليا » للحياة كهذا يجب ان يعتبر ايضا نمذجة فنية لها . ولا تسمح نظرية التطابقات Correspondences بأستثناءات على هذا المستوى .

ان احد التناقضات الداخلية الرئيسية في هذه النظرية يصبح واضحا هنا . فتعارضها مع المادة الادبية المطابقة للواقع ظاهر بصورة جلية . فلو وسع مبدا التشابه ليغطي كل الظواهر في ادب العالم ، لكان اي شكل من اشكال الخيال الابداعي واي انحراف عن الحياة يؤلف عندئذ نسخا لسماتها وخصائصها النوعية . ان كل صورة image خيالية نزوية whimsical تعكس بدون شك واقعا تاريخيا بطريقة او بأخرى . الا ان هذا لا يعني ان الصور الخيالية الكثيرة ، او « التبصرات » insights الغامضة لبعض الرومانتيكيين والرمزيين مثلا ، تكشف عن اي شيء جديد وغير معروف حتى الان فيه . فالادراك الكرافيكي للحياة والاشكال المتنوعة والمباشرة جدا في الغالب ، التي تنعكس بواسطتها شروط الوجود الانساني وظواهر الفكر الاخرى في الادب ، ليسا ، بأية حال ، واحدا ونفس الشيء . انها ، من ناحية ، قضية درجة وعمق ادراك الواقع ، ومن جهة اخرى ، فان النقطة الرئيسية هي طبيعة ومدى الانحراف عنه .

ان تقارب وحتى اندماج انماط الابداع الفني المتعارضة في نظرية النماذج الجمالية التي نبحثها مرتبط بشدة بمبدأ الاستنساخ الخادع illusory للعالم . اننا ، في ذهننا التعديلات والاضافات التي اجريت في هذا الربط فيما يتعلق بتعذر « الصورة ـ المرآة » وبشأن الاصطلاحية في الادب ، ملزمون بالقول ان هذا المبدا بذاته يعني الميل نحو الوضعية الطبيعية naturalist . ففي السياق العام للافتراضات المكونة لنظرية التطابقات يقترب الاستنساخ كثيرا من التكرار والنقل الحرفي .

ولكن الفن الاصيل ، بالطبع ، لا يسعى الى مجرد نسخ الاشياء وظواهر الحياة ، الى مجرد استنساخها . انه يظهر ما هو متميز ونموذجي ويكشف عن الاتجاهات في عملية تطور الواقع . وقد كان كوته Gothe على صواب تماما في اشارته الى ان عمل تمثال نابض بالحياة لكلب صغير يعني ببساطة ان هناك كلبا صغيرا اخر . والمجتمع لا تغنيه روحيا ، بأية حال ، حقيقية ان هناك الى جانب الاشياء الواقعية قد ظهرت نسخ لها . فالغرض من التصميمات الفنية ليس تكرار ما هو معروف او وصف ما هو واضح ، بل الكشف عن العمليات العميقة في الحياة الفكرية والاجتماعية . ولا يمكن فهم تركيز الكتاب والفنانين على الظواهر « الاحداث » والحياة الروحية للاقدمين ، من ناحية الاستنساخ الكرافيكي للواقع . فما هي الحاجة الى نسخها فنيا وما الذي تجري نمذجته في الحقيقة ؟ ان من المستحيل اساسا تضمين خبرة تاريخية مفسرة فنيا في نموذج جمالي مكون على مبدا التطابقات . فالاحساس الجمالي بعالم اليوم مرتبط ارتباطا شديدا ، على الدوام، بنفوذ فني جديد داخل الماضي التاريخي . وهذا ما يؤكد مرة اخرى ركاكة مفهوم النمذجة الفنية .

وكما يتضح اعلاه ، فان نظرية النماذج الجمالية ، التي تنطلق من الروابط المباشرة بين الفن والواقع ، توجد اشكال متنوعة وعلى خلاف م . كاكان بافتراضاته الشاملة universal ، يؤكد هودست ريديكر (من المانيا الديمقراطية) الراي القائل بان الابداع الفني الواقعي ، وبشكل خاص الادب الواقعي ، هو وحده الذي يؤلف نموذجا جماليا للعالم . وهذا بالطبع ، لايقلل ، من التناقضات العديدة في نظرية التطابقات ، ولكنه لا يقضي عليها تماما . بل انه ، الى حد ما ، يشددها ،خصوصا اذا ما وضع المرء نصب عينيه معالجة الانعكاس الفني ، بكونه من الناحية البنائية نظيرا لـ « ميكانيكية العالم » ... ليس مجرد تعليق على العالم ـ انه يتخذ وضعا نحو العالم ، وهو **مثل اي نموذج ،** يرتبط باصله في علاقة متبادلة . وهذا ما يتطلب وجوب معاملته نفسه كأصل . « التشديد لي ـ م . خرابجنكو »[١٧] .

ان النموذج الفني ، في راي ريديكر ، **ليس معادلا** لنسخ بسيط للواقع واستنساخه . ومع ذلك ، **فهو** يعمل كنظير لميكانيكية العالم . فهو ، **في هذا الخصوص ،** شبيه لاي نموذج اخر ، بضمن ذلك ، طبعا ، **النموذج** الفني . ان تميز الابداع الفني ، بلا شك ، **مفقود في** العملية ، بنفس الطريقة التي ينطمس فيها **الاختلاف** بين بنية الشيء وبنية النموذج لدرجة كبيرة . **وكلاهما**

يتطلب المعالجة ذاتها .

ان المحاولات الملموسة لاعتبار بنية الاعمال الادبية انعكاسا مباشرا للبنية الاجتماعية قد ادت ، دائما ، الى خطط واستنتاجات سوسيولوجية زائفة . ويجدر هنا، مثلا ، ذكر تلك الحجج القائلة بان السبب في فقدان التماسك مع بقية العمل المعروض في بعض فصول المجلد الاول من (الارواح الميتة) والموضوع « المندفع بعيدا عن المركز centrifugal » في (قصيدة على شكل رواية) لكوكول ، هو تحطيم الاقتصاد الامتلاكي الطبيعي . وعلى المستوى نفسه ، فان الذي اوضح الدينامية الروائية لتطور الحبكة المعقدة في قصص دوستويفسكي القصيرة ورواياته احيانا ، هو تشديد التناقضات الاجتماعية في المدينة ودرجة التقدم السريع في حياتها .

ويبين هورست ريديكر « ان الواقعية مهددة لا بالنقل الحرفي السطحي فقط ، بل وبتغليب العام ، الذي قد ينمط الى درك التجريد والكليشة »(١٨) . ولكنه في الوقت نفسه ،يؤيد بشكل ثابت الفكرة القائلة بان النموذج الفني ذو طبيعة تتسم بالمعرفة الروحية gnosiological بكل معنى الكلمة . « ان النظر الى تمثيل فني كنموذج لا يستلزم على الاطلاق اي ربط بمبتكرات فنية محددة . انه (اي التمثيل) على مستوى من المعرفة الروحية معمم واعمق . انه يحدد جوهر التعميم الفني بنائي للنموذج والاصل ... »(١٩) ولكن هذا هو بالضبط ما يؤدي الى تغليب العام ، الى لخبطة الحدود بين العلم والفن والى الفشل في تقديم السمات النوعية للفن . فلو كان التعميم الفني او العمل الادبي ككل ، في الدرجة الاولى ، نظيرا بنائيا روحي المعرفة لشيء ما ، لما كانت هناك صعوبة في استبداله ببحث علمي او برسالة دراسيةيظهر فيها هذا التناظر بصورة ربما كانت اكثر وضوحا مما في العمل الادبي للفن . اضافة الى ذلك ، ان المبتكرات الفنية ، التي باستطاعة المرء ، ظاهريا ، الاستغناء عنها بكيفية ما ، تجتذب انتباه القارىء ايضا ، وهكذا سيظهر النموذج في شكله « غير الملوث unsullied » .

الا ان امكانية استبدال نموذج فني باخر علمي تدل على ان الاول غير اساسي ، وتعني ايضا ان الادب والفن يمكن ان يتوقفا عن الوجود في فترة التطور العلمي المتصاعد . ومثل هذه الاستنتاجات ليست مغايرة لتصور هدرست ريديكر او مفروضة عليه من الخارج وهي « تتطابق » بشكل كبير مع روح ارائه عن الطبيعة المتسمة بالمعرفة الروحية البحث للنموذج الفني .

ان صعوبات خاصة تنشأ بالنسبة لنظرية النمذجة الفنية لو يختبر المرء قضية دور شخصية الكاتب في العملية الادبية ، وتأثيره على نتائج النمذجة . ويتضمن هذا ايضا مختلف التصورات عن النماذج الفنية . فبعض المؤلفين يتراجعون عن القضية . بينما يلح آخرون اليها بطريقة او باخرى . فمثلا ، يركز ريدكر الانتباه على اهمية العامل الموضوعي في الادب والفن . فهو يقول : « قبل ان يصبح الواقع صورة image ، يجب ان يمر عبر الفنان » . ان حياة الكاتب « عنصر جوهري غير واضح لدرجة كبيرة فيما يتعلق بكيفية حدوث هذا الاندماج بين الاساس الموضوعي ونموذج الشيء » . وموقف الفنان من الواقع ونظيره الكرافيكي على درجة متساوية من الغموض . ويسعى ريدكر الى ايجاد حل لهذه القضية في طبيعة نشاط الفنان الابداعي بشكل رئيسي . وهو يحتاج ، لتحقيق عكس عميق لعمليات الواقع ، الى مراقبتها وانتخاب ما يميز بوضوح « ميكانيكية العالم » ، من بين الظواهر المتزاحمة .

الا ان ذلك لا يكفي . فعنعة الفنان المتميزة هي ادراكه الحسي الانفعالي للعالم . **« ان المظهر الجمالي ، خاصة ، لحدث ما ، قابل للتفسير عندما يؤدي الفنان دوره كموضوع في عملية تاريخية وتكون حياته خبرة واعية صادقة بالاتجاه السائد للعصر ، تلك الخبرة التي هي في مادة معينة من عمل خاص ، مركزة في النموذج .. »(٢١).**

ان هذه المذكرات عن ملاحظات الفنان وخبرته لا تقربنا كثيرا من فهم الروابط بين الموضوعي والذاتي في النماذج الجمالية . فالملاحظات مجرد شرط لظهورها ، والخبرات التي تدخل في عمل الفن بشكل معمم لا يمكن ان تكون متركزة تلقائيا في النموذج . ان النموذج الجمالي وخبرات الفنان وشخصيته الفردية هي ، براي مؤلف كتاب (التمثيل والعمل) ، شيئان منفصلان . فهما لا يتصلان او يمتزجان في كل واحد ، وليس في هذا ما يثير الدهشة .

ان مفهوم « نموذج الواقع » المستعمل بشكل واسع جدا في العلم الحديث ، يدل على ان العامل الذاتي ينبغي ان لا يمارس تاثيرا على عملية البحث ونتائجها . فالنموذج الفني لا يعتمد عليه الا حين يعكس العمليات الموضوعية للحياة وهو خلو من « حضور » تاثير خواص الباحث .

ويتطلب النموذج العلمي ايضا ، بصورة جوهرية ، تخلص الكاتب من نظام التطابقات البنيوية والتناظر الكرافيكية للعالم الذي تشكله ، براي عدد من المختصين ، اعمال الادب والفن الفردية ككل . ويتاتى هذا ، حتما ، من التبرير النظري للنماذج الجمالية القائل بأن شخصية الكاتب ذاتها لا تلعب اي دور هام في العملية الادبية . البنى الفنية ، وبضمنها الانظمة الدلائلية ، ذات طبيعة لا

شخصية .

ولذلك ، فليس صدفة فقط ان الفنان ، في النظريات الشفرية عن النمذجة الجمالية ، يجري ابعاده بشكل ثابت الى الخلفية . فليس هو الذي ينمذج العالم ، بل ان لغة « ثانوية » لغة الفن ، هي التي تنمذج وضع الفنان . وهذا هو بالضبط ما يقوله ي . لوتمان عن العلاقات بين اللغة والفنان : « ... ان **اللغة لا تنمذج بنية عالية معينة فقط ، بل ووجهة نظر المراقب ايضا »**(٢٢) .

وفي نظرية النماذج الجمالية باعتبارها صورة خادعة illusory للتطابقات البنيوية في الواقع ، فان شخصية الفنان اما ان تدخل في اتصال خارجي بحت مع هذه التطابقات البنيوية ، الصورة الخادعة ، او ان تكون غائبة uninvolved تماما عن مظهرها الخارجي (اي مظهر التطابقات — المترجم) . فالنمذجة الفنية لا تدخل في حسابها اية شخصية ابداعية من قبل الكاتب ، ولا يمكن ان تتفق شخصية الصانع الماهر الابداعية مع النمذجة الجمالية . في هذه التصورات يقوم الفنان بدوره كمحولة بسيطة للمعلومات الكرافيكية عن العالم . انه يشبه قناة الاتصال او نوعا من الواسطة . ولكنه ليس شيئا من ذلك . فهو مبدع القيم الجمالية والفكرية ، موجد التعميمات الفنية ، التي ما كان للثقافة الانسانية الحقيقية ان توجد من دونها ابدا .

ان الكشف الكرافيكي عن الواقع لا يحدث بصورة مستقلة عن شخصية الفنان ورؤياه للحياة ، وانما يحدث باشتراكهما ، بالضرورة . وعموما ، تبرز نتائج الابداع الفني الفعالة لا من انفصال مضمونه الموضوعي عن العامل الذاتي « غير المرغوب فيه » ، بل من خلال التحامهما العضوي . فالسبيل الذي تتبعه الشخصية المبدعة الموهوبة عند القيام باكتشافات جديدة ليس انتهاكا لاية قوانين عامة في سبيل الادراك الحسي الجمالي للعالم ، وانما هو وسيلة طبيعية وضرورية لادراكه الفني .

ولكن مع كل تنوع الطرق الشخصية الابداعية التي يتبعها مختلف الفنانين في اعمالهم ، وفي المقام الاول ، الطريقة الابداعية التي يستعملونها ، تظهر الاسس العامة في العادة لتوفر القاعدة من اجل تشكيل وتطوير الاتجاهات الفنية والادبية . ولان طريقة الفنان الشخصية لا تستبعد المشاركة الذهنية والابداعية مع الكتاب الاخرين ، لذلك فان التقيد باتجاه خاص لا يعرقل التجلي التام لشخصيته الابداعية .

ان شخصية الفنان ليست فقط رؤيا خاصة للحياة وادراكا حسيا جماليا لها ، بل وايضا موقفا خاصا نحوها . كما ان الفكر والمفاهيم الفنية هي التي تشكل الجسم غير القابل للتحويل ، من الاعمال الادبية . والكشف الكرافيكي عن العالم والفكر الابداعية يتفاعلان الى حد بعيد . ومع ان علاقة التعميمات بالفكر ideas يمكن ان تكون مختلفة ، فان روابطها الراسخة امر لا جدال فيه . فالاشكال المتنوعة التي تجد شخصية الكاتب تعبيرها فيها بصورة ابداعية لا تظهر فقط اهمية العامل الذاتي الكبيرة في الادب ، بل وايضا المنزلة الرفيعة الخاصة لقيمة الموضوعية . وبالرغم مما يقوله بعض مؤيدي النماذج الجمالية عن امكانية التواجد coexistence بين « النظائر البنيوية » وشخصية الكاتب ، فان تعارضهما امر بديهي . فنمذجة العالم الهادئة dispassionate واللاشخصية ليست هي القانون المطلق لتطور الادب ، وانما ادراكه الانفعالي المثار . والوسائل الهادئة للادراك الحسي الكرافيكي للحياة في التشكيل الذي تلعب شخصية الفنان الابداعية دوره الاهم ، هي سمة الادب والفن غير القابلة للتحويل .

ان علينا ايضا ان نضع نصب اعيننا جوانب عديدة مهمة اخرى تتعلق بالنمذجة الجمالية . فمؤيدو نظرية التطابق البنيوية ، كما جاء سابقا ، يعتبرون النموذج الفني في المقام الاول مقولة ادراكية ذات معرفة روحية . ولكن من المعروف جيدا ان العمل الفني يخلق لا من اجل الكشف عن نتائج تفسير وادراك كرافيكي للواقع او استشفاف صورة كاملة عن الحياة ، فقط ، كما يحدث مثلا في الادب الواقعي ، وانما ايضا بهدف التعبير عن نظرة الكاتب الى العالم ومركب الاحاسيس التي تثيرها فيه ظواهر الواقع . والفنان الحقيقي يرى ان تكون مهمته الاهم هي ان يجسد في كلمات **على نحو حيوي** وحدة كاملة من الفكر ideas والصور وان يمارس تأثيرا فعالا حيا على اولئك الذين هم على اتصال بعمله الادبي او الفني ؟

وهنا فالقضية ليست قضية الوظائف المختلفة لظواهر الادب بمقدار ما هي قضية توجيه القارىء reader - orientation . والاعمال الفنية ، في وحدتها الديناميكية وتنوعها وتغاير مضمونها ، موجهة الى « مستهلكي » الادب والفن .

ان التركيب الداخلي للاعمال الابداعية ، روابط وعلاقات اجزائها المركبة ، وظيفتها في التصميم designation والتعبيرية ، ايحاءها وغايتها الانفعالية والايديولوجية ، لا يحددها عكس الواقع فقط ، بل وايضا الوسائل الهادفة الى خلق تأثير جمالي ، ذلك التأثير الذي يستخدمه الفنان واي اتجاه فني ، او فن فترة معينة .

ويتحدث انصار النمذجة « الواقعية » عادة من لاستجابة reaction للنموذج الفني . وهناك سبب وجيه لهذا . ففي الشكل الذي يوصف به النموذج عموما، فانه يكون جوهريا مجردا من طاقة التأثير الجمالي ، وعبارة عن كمية ساكنة static على نحو كبير . والنظر الى وظيفة الادب والفن الرئيسة على انها موجودة لنمذجة العالم يعني اساسا ، ويصرف النظر عن اي شيء اخر ، انتقاصا من قابليتها على التأثير فعليا في الانسان والمجتمع. ان معضلة ـ شفرة ام نموذج ـ التي تطرح احيانا فيما يتعلق بالعمل الادبي لا تقوم على اساس من الواقع ، ليس فقط بسبب النظر بشكل متكرر الى نظام الرموز او الشفرات كنموذج فني ، بل وايضـا لان الفهم الحقيقي للظواهر الادبية امر خارج حدود هذه المعضلة . ولكونه اكتشافا للجديـد ، فان التعميم الكرافيكي لشيء كان مجهولا في السابق اي لعمل ادبي هام ، متشرب بـ «عدوى» عميقة مثيرة للعاطفة ، تنشأ في الاول من لا عادية واصالة الاكتشاف نفسه ، وبالتالي ، من ميزات تجسده . فكل كاتب جيد يحاول ، عند التعبير عن رؤياه وفهمه للواقع ، ان يقنع القاريء باخلاصه وان يجتذبه بعالم حديث التفتح من الصور والعواطف والافكار . وصفات الاخلاص والعدوى حاضرة في اي عمل ابداعي هام ككل وفي تعميماته الفنية الفردية واكتشافاته .

وحيث ان النموذج الفني احادي البعد one - dimensional ويشتمل على علاقة مقابلة one - to - one مع ظاهرة من واقع الحياة ، فان الاكتشاف ـ التعميم الفني يعمل في قدرات جمالية متنوعة . وقد تكون له ، على طول موحي مختلف ، درجات مختلف من النفوذ الى داخل جوهر ظواهر الحياة، ويملك قدرات متنوعة على التأثير . . . الى اخره . ولكن شيئا من هذا لا يمكن قوله عن النموذج الفني . فكثيرا ما يحدث ان اعمالا هزيلة جدا فنيا « تنمذج » الواقع بمقدار لا بأس به من « النجاح » . وما هو ضروري للتطابقات المباشرة ليس الاعمال الابداعية اللامعة بمقدار ما هي تلك التي يجيء فيها استنساخ الحياة والاحتمال الطبيعي naturalist في المقدمة . ولكن عندما يقوم الكاتب ، من اجل كشف اعمق لاتجاهات الحياة بالاستفادة من « التشويشات » او يلجأ الى الاصطلاح ، فان النموذج الفني يفقد كونه تمثيلا للواقع جديرا بالاعتماد عليه . .

ومن وجهة النظر هذه ، فمن الصعب اعتبار الهجاء والمفارقة ، مثلا ، اكثر من تشويه للشبه الضروري بالحياة . فالصور الهجائية والمتنافرة تفسد الروابط والعلاقات المتبادلة « النموذجية model » . ترى، كيف يمكن للرء ، في الواقع ، ان يمد قواعد النمذجة الى عمل ادبي مثل (قصة مدينة) لسالتيكوف ـ شيدرين ، وغيره ؟ لو امكن ذلك ، بأية حال ، فانه عن طريق المعرفة الروحية gnosiology « الصافية » . فالشيء الرئيسي الذي سيصبح غير ضروري هنا ، هو ، على وجه الدقة ، الهجاء والمفارقة . والاقرار بنموذج فني ، في هذه الحالة الادبية تبين ان التعميمات الفنية التي تشتمل عليها تتصل لا بالاشياء التي قامت بعمل المصدر الاصلي لظهورها فقط ، بل وايضا بالعديد من الظواهر الاخرى البعيدة تماما ، في الغالب ، عن هذه الاشياء . ولا يقتصر محتوى التصميم ـ الاكتشاف الفني على المحيط والظروف الموصوفة في عمل ما ، فمعنى تعميم كهذا اوسع بكل لا حد له وهو فسيح ، في الواقع .

ان خليستاكوف ، على سبيل المثال ، ليس ، طبعا ، مجرد موظف صغير من القرن التاسع عشر كانت لديه رغبة في « الادعاء » و « اتخاذ خطوة اخرى على السلم » . والى حين ظهور (المفتش العام) لاول مرة ، كانت صفات بطلها صفات نموذجية لاناس من مجموعات اجتماعية متنوعة . وقد كتب كوكول يقول : « ان الموظف الحكومي ينتهي احيانا لان يكون خليستاكوف ، كما يحدث لنا نحن الكتاب الاثمين . ومن النادر ، حقا ، ان تجد هناك من لن يكون خليستاكوف ، ولو مرة في حياته . . . »[٢٤] وسمات خليستاكوف موجودة اليوم في اناس يشغلون ايضا مواقع متفاوتة في المجتمع وفي اناس من قوميات مختلفة .

ان دراما كريكوري ميليخوف الروحية ومصيره في رواية شولوخوف (ويجري الدون هادئا) نموذجيان ، بالطبع ، ليس فقط في قسم معين من القوازاق والفلاحين في زمن ثورة اكتوبر والحرب الاهلية . ووضع مضمون هذا التعميم الفني البارع والعظيم ببساطة ضمن اطار بيئة معينة وزمن معين ، يعني وضع تحديدات صارمة على اهميته الايديولوجية والجمالية .

وعندما يظهر عمل ادبي بارز لأول مرة ، فان لا علاقة الموضوع الموصوف مع ابعاد التعميم الفني الداخلية لا تدرك دائما بوضوح على نحو كاف . ومن الناحية الثانية ، اذا كنا نتعامل مع اكتشاف ابداعي هام ، فان هذا اللا توافق ،عندئذ ، يصبح مع الزمن واضحا اكثر فأكثر . وهو ما يسمح للواحد بادراك مقياس scale الصور الفنية الواقعية والاسس العامة التي تشكل حياة الاعمال الادبية ، على حد سواء . فلا علاقة الشيء الموصوف مع المعنى الموضوعي لتعميم ابداعي عظيم سمة مميزة لتطور الادب والفن . ومع هذا ، فان نظرية النمذجة الجمالية لا تأخذ ذلك بنظر الاعتبار .

ان وجهة النظر احيانا يعبر عنها بان النموذج الفني

« الواقعي » يمكن تطبيقه على مواقف متنوعة في الحياة . ولكن هذا لا يصح بالضرورة على جوهره ، فمضمون نموذج كهذا ، كما يتضح من مناقشات انصاره ، يحدده الكشف الكرافيكي عن الصراعات والاحداث والظواهر **الملموسة** concrete التي في مركز الاهتمام الابداعي للكاتب . وما دام اظهار التطابقات التركيبية مع ما يجري وصفه وتمثيل representation خاصياته الموضوعية ، هما السمتان الاكثر اهمية لهذا النموذج الجمالي ، فليس من الممكن ربطه بعلاقة متبادلة مع الظواهر والمواقف الحياتية الاخرى غير المشابهة لما يجري وصفه . واذا ما اتخذ المرء نظرية النمذجة الفنية كنقطة بداية له ، فان من المستحيل فهم التوظيف الاجتماعي وحياة الاعمال الادبية .

لقد نشأت نظرية النماذج الجمالية من الحافز الى تقريب الفن والعلم من بعضهما ، بالقيام بهذا ، الى «رفع» اهمية الابداع الفني . وفي الوقت نفسه ، تقوم هذه النظرية ، من خلال محاولة التخلص من خاصية الفن كشكل خاص من اشكال النشاط الروحي ، بالتقليل جوهريا من شأن الدور الاجتماعي للادب والفن والقيم الفكرية والجمالية التي يشتملان عليها . فنجد ل . بيريفيرزيف L. Pereverzev ، مثلا ، يكتب قائلا : « ان الفرق الاساسي بين الطريقة العلمية والفنية لوصف الواقع يكمن في الاختلافات **الكمية** في كمال ووسيلة الاعلام التشفيري coding »(٢٥) . ان النظر الى الفن كمجرد نوع من انواع الاعلام يؤدي الى القصور في رؤية وفهم الكثير فيه . والمحاولات المستمرة المنطلقة من هذه النظرة لتحليل روائع الفن العالمي ، مثل فينوس دي ميلو ، لوحات رامبرانت وسيمفونيات موزارت وبيتهوفن والعديد من اعلام الموسيقى الاخرين ، لم تؤد الى اية نتائج ذات جوهر ما . (انظر ، على سبيل المثال ، في كتاب موليه Moles « نظرية الاعلام والادراك الجمالي ») . ولا حاجة للقول ان من العقيم تماما النظر الى الاختلافات بين العلم والفن على انها كمية ، في المقام الاول .

ان ل . بيريفيرزيف ، في الواقع ، يعتبر ان عدم تماثلهما يمتد الى ما وراء هذا . فهو يصرح قائلا : « ان الاختلاف بينهما ينشأ من حقيقة ان الوصف الفني قائم ، بشكل غالب ، على الخبرة الجمالية الموضوعية ، التي تحد بصراحة من درجة نقله للمعلومات »(٢٦) وهذا معادل للقول بأن الخبرة الجمالية الموضوعية ، التي تؤلف السمة الاكثر اهمية للفن ، هي نقصه الكبير . والاكثر من ذلك ، انه متى ما احتاج المرء الى اعلام موضوعي ودقيق جدا ، فان عليه عندئذ ، براي ل . بيريفيرزيف ، ان لا يتحول الى اعمال الفن . وربما كان هناك شيء من الحقيقة في هذا . ولكنه امر يؤدي كذلك وبلا جدال الى القول بأن من غير المناسب الهبوط بالادب والفن الى مستوى الاعلام .

ومن الواضح تماما ان التعميمات الفنية تعطى مقدرة آسرة على النفوذ الى اقصى مداخل العمليات الحياتية للانسان وعالمه الروحي ، وقدرة واسعة على التأثير عاطفيا وفكريا ، يصعب مقارنة حتى اكثر انواع الاعلام موضوعية معها . والعديد من باحثي الثقافة الفنية ، وهم يلاحظون هذا ، يميلون الى الظن بأن للادب والفن فوائد جوهرية بالمقارنة مع العلم وانهما تحتلان مكان القيادة في التطور باستمرار . الاان مناقشات كهذه لا يسندها الواقع ايضا .

ان الاقرار بان الاشكال المختلفة لنشاطات الانسان الروحية تمتلك سماتها وخاصياتها النوعية الخاصة مهم جدا اذا ما كان علينا ان نقاوم بنجاح الطريقة التوحيدية الى فهم الظواهر الثقافية والابداع العلمي والفني . فمهما كانت الاهداف السليمة التي يمكن ان يسترشد بها انصار هذه الطريقة ، فانها تولد ارتباكا لا يستهان به داخل التوضيح النظري للقضايا في تطور الادب ، وفي التطبيق الابداعي ايضا . ونظرية النماذج الفنية هي احد تجليات هذا الحافز الى التوحيد .

اشارات المؤلف

(مقالة عن الانسان)

و (الشعور والشكل

و (النقد والحقيقة

نفس المصدر

(الاشارة ، اللغة والسلوك

و (قضايا الفن

(اراء عن الدراسة البنيوية لانظمة الاشارة (بالروسية)

و (تركيب النص الفني

نفس المصدر

(محاضرات عن علم الجمال الماركسي ـ اللينيني (بالروسية)

و (العمل الادبي : رمز ام نموذج

(بالروسية)

و (الفن وعلم السبنرنيتيك)

(بالروسية)

ملاحظات المترجم :

* تعني كلمة model صورة او نموذج وقد استعملت المعنى الاخير منعا للالتباس ولانه اكثر تعبيرا عما يريده الكاتب اي التعبير عن تجليات الواقع المختلفة كنماذج في الادب والفن .

* ترجمت كلمة graphic الى تخطيطي واعني بذلك الرسم الحي لمعطيات الواقع منقولة كنماذج فنية . وهو المقصود بذلك .

* الحدسية intuitionism مذهب يقول بان ثمة حقائق اساسية تعرف بالحدس او البداهة . (المورد)

* ارنست كاسيرر (١٨٧٤ — ١٩٤٥) : يعتبر من مؤرخي الفلسفة ، وبالذات فلسفة القرن ١٧ ، ومن فلاسفة العلم . كان تاجا لمدرسة ماربورج الشهيرة التي تناصر الكانتية الجديدة . وقد رحل عن المانيا عندما تولى النازيون السلطة هناك واستقر فيما بعد في الولايات المتحدة . ولكنه لم يتخل عن الكانتية بل طورها . فقد ذهب في كتابه « فلسفة الصور الرمزية » الى ان هناك بالاضافة الى المقولات الكانتية التي تشكل التفكير العلمي ، صورا للتفكير الاسطوري والتفكير التاريخي ولتفكير الحياة اليومية العملية يمكن ان نكشف عنها بأن ندرس صور التعبير في اللغة . وكل من هذه الانواع من التفكير سليم في ميدانه الخاص . فالتفكير الاسطوري ليس مجرد علم بدائي على الرغم من ان التفكير العلمي هو تطور متأخر للتفكير الاسطوري . (الموسوعة الفلسفية المختصرة) .

* التقاليدية او الاصطلاحية تعني التمسك بالتقاليد او اتفاق الاشياء مع القواعد المقررة (المورد) .

* تعني conventioality اي من طريق المعرفة الروحية .

* نظرية Semiotics علم العلامات او الدلالات : فلسفية عامة عن الاشارات والرموز تبحث بشكل خاص في وظائفها في كل من اللغة المكونة اصطناعيا واللغة الطبيعية وتشمل الفروع الثلاثة : علم تركيب الجملة Syntactics ، علم دلالات الالفاظ وتطورها Semantics ، والفرع الذي يبحث العلاقة بين الاشارات والتعابير اللغوية ومستعمليها Pragmaties .

* ترجمت كلمة naluralist الى طبيعوي ، وهو ما يتعلق بالمذهب الطبيعي ، تمييزا لها عن كلمة طبيعي ، التي هي natural في اللغة الانكليزية .

* قد يصعب على القاريء احيانا فهم بعض العبارات وهذا راجع الى طبيعة المادة نفسها ، والى ان المقالة مكتوبة اصلا باللغة الروسية وقد ترجمت الى اللغة الانكليزية التي نقلت المقالة عنها الى اللغة العربية . ولا يخفى على القاريء ما ينشأ عن هذا من صعوبات في ايصال المعنى الاصلي تماما في بعض الاحوال .

بـــدر

■ محمد علي شمس الدين

لم يكن نائما
كان مثل الحصى في سرير المياه
هادئا
وعميقا
قلت قبل الدخول الى بابه المشرقي
أخوض اليه الوحول القديمه
وقد أزهرت
أضم الى شفتي زهرة غامضه
وأطرحها عند أقدامه ...
ايه بدر المغنين ، ماذا أسميك ؟
أناديك جوهرة الموت
وأسجن فيك الجبال
وأسجن فيك عروق الذهب
وأعلم أنك حر كطفل ، أو النار ، بدر المغنين
لا تنم ، واقترب
سيأتي الخليون في آخر الليل
وتأتي صغار النجوم
وتأتي ذئاب مطوحة في البراري

فتجلس مثل التماثيل قرب المياه
وتنضح كل الحجارة بالخمر
حين يلامسها العاشقون
ايه بدر للمغنين
هات لي حجرا من أقاصي يديك
ونأتي معا فنشربه
ونلهو مع الفتيات التي خلبتها الرياح
لا تنم
ان غرناطة العشق خاوية في الصباح .
لا تنم
ان أحلامنا
سيطفئها الحارس البلدي
ويترك ما يترك البحر من وشل الموج
فوق الرمال
علفا للكلاب الشريده

●

قلت ،

قبل الدخول الى بابه
سأعرف سر الذي قال : « عزيت جرحي ... »
وفاجأته :
لم يكن نائما
كان مستلقيا تحت أغلاله
ويقرأ شعرا
ولا يعرف العابرون
سوى أنه رجل ناحل
في مهب الجنــون .

بيروت ١٩٧٨ — ١٩٧٩

ما اسم هذا الشيء

■ خليل الخوري

1ـ التحول

أحجر عندك الأيام أصلبها على الجسد الخرافي
على هذا المدار . على عمود الملح . ينبوع الأباطيل
يحجر عمري الجسد الخرافي التفاصيل ..

وما اسم الخمر هذي ؟
ما اسم هذا الفاتك العذب الزعافي
سألتك ما اسم هذا السم يا أفعى
على جسدي . بقلبي . في مجاهيلي
تغلغل ؟ ما اسم هذا السحر ؟ ما يدعى ؟

سألتك أن تقولي لي !
فقد تحيين من موتي الإسافي ! ...
تضيع تضيع ذاكرتي ، ازاءك لا أعود أنا
أحس تحولي يسعى ، بطيئا في دمي يسعى
وترجمني تهاويلي ..

أجازف خلف ذاكرتي ، يضج تحجري مني
وراء رحيلي العبثي ، واللعب الجزافي
ولكني هنا أشواق مغلول
جرعت أنا سموما في سدوم رأيت
من شغفوا بها صرعى
شربت ببابل خمرا
رأيت الوتر اثر مذاقها شفعا
ولكني كهذا السائل العذب السلافي
كهذا السم لم تعرف دمائي منذ قابيل

● ❋ ●

2ـ استسلام

أموت أمام بواباتك الصماء ، أرجمها
فما تنصاع . أقحمها بأوجاعي . ولا جدوى
أراوغها فتعصاني . بنار الفتح أضرمها
ولا جدوى . أحاصر جوعها بالمن والسلوى
وأطعمها ، لعل الشبع يرغمها
فتعييني . ويرهقني الحصار اليائس الدامي
أمرغ جبهتي . أمشي على أشلاء أوهامي .

بلاد القنب الهندي . والتخثير ، والعدوى
بلاد الموت ، من أي المقالع قدك الدهر
خيولي عند بواباتك الصماء اعيى جهدها الكر
رماحي فوقها اثلست ، وحطم عزتي الصخر
بلاد الوهم والطاعون يجلد صحوتي القهر
معفرة على أسوارك الصماء أيامي
مدماة ، وها أبراجك الصماء تصفعني بأحلامي
بلاد الجوع ، زارعة الوباء ، عييت لا أقوى
عليك . لديك أرمي مجد أعلامي ...

● ❋ ●

3 ـ الابتـداء

وراء غموضك السري أفجؤني
وحيدا بين نار الموج في دوامة الخطر
لماذا ؟ من رمى بي ؟ من سيسمعني
اذا ناديت والتيار يدفعني
ومرجان الكهوف ـ الموت يتبعني ؟
ترى الاعماق تلجئني ؟
أخوف ؟ لا ! هي الالوان تسحرني

تشد دمي كأني الطفل ؟ لا ..
أنا أبصرت قبل اليوم من جزر
أنا عريت أسرارا رأيت لآلىء القمر
وألف وألف سمسمة فتحت ، غنمت من درر
لحون الندرة انسفحت على وتري

ولكني وراء غموضك السري أفجؤني
على الترنيح استهدي خطى قدري

يصر يصر ادماني ، وتلهث اثره سفني
وفي روحي اليك ضجيج راقصة من الغجر
وضجت لو سكارى الارض في خمارة الزمن
وشوق رمال صحراء الى المطر

وفيه لهيب عوسجة
مشى صيف عليها فهي تموزية الظمأ
أقول عييت يا دوامة الشيطان فانكفئي
تقول خلدت حين عييت فابتدىء

ومبتدىء أنا عند النهاية انه قدري
غموضك ؟ انه غير الغموض سأبتدي سفري .

●✱●

4 ـ الشيء الذي لا اسم له

تعبنا ؟
ربما ياموقد النيران في الغار
مللنـا ؟
ربما يا نور شمعتنا ؟
وشيء كالمرارة في جوارحنا
له اسم لست أعرفه ، ونجهل أن نسميه
ولكنا نحس به ، يسيل وجوده فينا
يغيب من نضارتنا
وتنضب وهو يشرب من ملامحنا
ونخشاه ، ونخفيه ، وصوت الصمت يفضحه
وحتى اللين ، حتى الهمس يجرحه
نسميه ؟
هواجسنا تسميه
وأما نحن ؟ قل يا نور شمعتنا
فمن دهر هنا نعنو بلا نار ..

✱ ✱ ✱

كأني راحل في التيه يعدو اثر كوكبه
يلوح له ، ويخفى عنه كوكبه
فيعثر في دجى التيه



كأني مبحر والموج يزأر حول مركبه
ويفلت منه مركبه
وتعصاه مراسيه

كأني ضائع ، غرثان ، وهم الآل يخلبه
فيعدو خلفه والرمل يصفعه ويدميه
كأني راهب زان ، رؤى الشيطان ترهبه
تمد له أظافرها ، تملقه
فيلوي وجهه عنها ، فتغلبه
تطارده تؤنبه
وشهوته الى النيران تجذبه
وصوت الرب في أذنيه ، في فيه
وحيرته تعذبه ..
لمن يا مشعل النيران في الغار
لمن يانور شمعتنا
دفعت بنا الى قاع الضياع هنا
بلوبتنا ، بكل عذاب صبوتنا
بلا نور ولا نار ؟
شعاع ، أو منار ، أو يد تومي
على الابحار في هذا السراب المر أو مرسى
أتنسى اسمي مع الايام ؟ هل تنسى ؟
أتخبو جذوة النار ؟
وطهري أم ترى اثمي
الهي لو أغلغل في خلاياها

اغلغل في بقاع الصمت والسر
أنقب في خباياها ، وأنبش من خفاياها
أنا الايمان مهزوزا ، أنا الشك الذي يدمي
ألم أحصد سوى وهمي ؟
ولكني أموت بها ..
أأخشـــاها ؟
ألا يخشى انحسار السم من يحيا على السم ؟
مجيء الصحو من يقتات بالحلم ؟
أيسأل فاقد عينيه ما يهوى ؟
ألم تر كيف يجري النهر مندفعا الى البحر
ألم تر كيف يذهل من يرى الله
بعين القلب ؟ او من يطلق الآها
بجرح القلب حين ينوء بالنجوى

ففيم اذن نحس به
ونشفق أن نسميه
يعرينا ، ونجهل أن نعريه
وكيف أتى تملك عمرنا في غفلة منا
وغلغل في جوانحنا
وراوح في ملامحنا

بحق دموعك الغجرية الطهر
تسرب كيف ؟
ما تدعوه ؟ قل يا شمعة العمر ! ...

■زهير العلاف

السر ولعبة الصمت

1

« ما بك ساهم يا عاشور .. تمد رجليك على الارض الترابية .. تسند ظهرك الى الجدار الطيني البارد ، وتلقي بعينيك في فضاء غرفتك الضيقة الوحيدة .. لاتجارة لك تخشى على كسادها ، ولا حقل تخاف عليه من سوء الموسم ، ولا اولاد تفكر في غدهم .. فاين انت الان ها انتذا قريب‌مني كل‌القرب ، نتقاسم الطعام والفراش ولكنك بعيد .. بعيد .. منذ شهور وانت في حالك هذه .. غارق في سهومك تتنهد بين الحين والحين، فلا اجد ملاذا غير الصمت .. اشاطرك اياه ايضا من دون ان اجد ما اغرق فيه نفسي .. »

جلست قبالته .. نظرت الى الارض المتربة ، ثم حولت ناظريها الى السقف والجدران .. كل شيء ينضح بالفاقه والبؤس ، ولكنه القدر . (ماذا تستطيع ان تفعل وكل شيء في هذه الدنيا ضدك ؟ لن تنقمك اهاتك .. فالظروف اكبر مني ومنك)

قال لزوجته من دون ان ينظر اليها :

ـ فاطمة .. حضري لنا فنجانا من القهوة .

« القهوة !! ستة اشهر لم يدخل جيبك درهم .. وتطلب القهوة .. لك حاسة سادسة اذن ادركت ان لدينا القهوة والسكر .. الاصدقاء كثيرون .. كلهم يسألون عنك كل يوم .. يطرقون الباب ، وايديهم مثقلة وهم عائدون من السوق .. كلهم يسألون عنك لانك .. سبقتهم الى رفع راسك .. ايه لم يشاركوك صراخك يوم صرخت ، ولكن قلوبهم تدمى من اجلك .. والان ماذا هناك يا عاشور اخبرني فانا زوجتك .. ثمة امر ما قد تبدل هذه الايام ، فماذا حدث يا ترى ؟ ماذا حدث ايها الجبل الشامخ ؟ ايها السر ماذا يعتلج في صدرك الان ؟ »

ـ ما لك لم تتحركي‌الم تسمعي؟ ماذاطلبت منك؟

ايقظها من غفوتها . فتحت عينيها الواسعتين .. ونظرت اليه متأملة :

ـ سمعتك يا عاشور .. انني ذاهبة .

نهضت بتثاقل .. وقفت امامه كتمثال .. مضت لحظات وهو ينظر اليها مستغربا :

ـ ما بك يا فاطمة ؟

« يا عاشور .. ايها السر الكبير ايها اللغز خلف عينيك ظلال خطر تتوقعه .. انت زوجي وانا زوجتك .. منذ شهور سته سيطرت عليك هذه الحالة .. بقيت اسبوعين هكذا .. ثم سقط ابننا الاول في شهره الرابع .. آه لو كان حيا الان .. ها انتذا اليوم ترجع‌الى سهومك وصمتك .. فماذا وراءك .. منذ ذلك اليوم تركت العمل،

وغاضت البسمة من شفتيك .. وتبدلت .. كم تبدلت يا عاشور ! »

ــ فاطمة .. مابك تكلمي .. أانت مريضة ؟ مابك واقفة هكذا ؟

ــ اردت ان اقــول ... لا .. لا شــيء .. ليس ضروريا ..

توقفت الكلمة على شفتيها .. تجمدت .. تحجرت .. واحست بجفاف في حلقها ، فاستدارت .. وذهبت تسير باضطراب .

حزمة نور باهتة تندس من الكوة الوحيدة .. تأملها عاشور .. نظر حوله .. فأحس بخواء عجيب .. شعر بالوحدة والغربة والضياع .. نهض من مكانه ليقترب من الكوة .. وقف يرقب الطريق الترابية ، فلقحته نسمة باردة من نسمات اكتوبر .. اغلق الكوه من خلفـه .. وراح يذرع ارض الغرفة .. ولكنه لم يطق الصبر فغادرها .. قطع الفناء الصغير الترابي .. وقف جانب الباب : الشمس لما تغرب بعد ، والسابلة تقطع الطريق بين الحين والاخر .. تلقي عليه التحية فيردها جافه باردة ..

« السي عمر يركب حماره العجوز .. انه ذاهب الى النبع ليجلب الماء .. اب لعشرة اطفال .. اية مسكين السي عمر هذا .. كيف لا يطاطىء راســه ؟ ماذا يفعل المقهــور » .

تأمل عاشور طفلين بائسين من ابنــاء القريــة .. عيونهما يكمن فيها الحرمان والاسى ، يلعبان بالحجارة والحصى .. يصنعان بيوتا كمة يبدو .. يبنيان قريــة صغيرة ، قرية بائسة ايضا .. هذا ما تتصوره مخيلتهما.

دخلت زوجته الى الغرفة وهي تحمل ابريق القهوة:

ــ عاشور .. عاشور

خرجت من الغرفة .. اعادت النداء في ساحة الفناء .. وقفت جانب التنور .. داست على اغصان يابسه لم تحمل جسدها ، فسقطت وهي تتأوه .. سمع عاشور صراخ زوجته ، فالقى بنفسه بين الاغصان .. مد اليهــا يدا قوية لينتشلها .. نظرت اليه بعينين دامعتــين .. ارادت ان تعانقه ، ان ترمي بنفسها في حضنه ، ولكنهــا احست بالغربة .. فهم عاشور فتأوه بعمق .. دخلت فاطمة الغرفة وهي تمسح خدوش ساقيها .. وعندمــا التفتت لم تجده خلفها ..



سماء القرية خريفية هذه الايام .. الجو محمر على غير عادته .. الريح تبدو باردة .. الارض هشــة تحت

الاقدام ... والوجوه من حوله تشع بؤسا ساحات القرية الواسعة بدت لعاشور ضيقة .. تصورها قيودا تحيط بعنقه ... تخنقه اتجه الى دكان الحاج علي .. ذلك العجوز المنكوب .. لا يفارق دكانه ليل نهار ، بعد ان قتل اولاده الثلاثة في صيف منذ تسع سنين .. مات زوجته بعد ذلك بشهر واحد حزنا عليهم .. ثمة مجموعات من الرجال يجلسون على الرصيف .. لا يلعبون الضامه، ولا الدومينو كعادتهم .. يلعبون لعبة الصمت الجديدة التي انتشرت هذه الايام ...

اثقل خطواته عندما وصل الى جانبهم ، تغرس في عيونهم ، فاحس بترسب الآلام في اعماقهم .. تابع خطواتهم دون ان يلقي التحية .. خطواته على الارض كانت ترسم اسئلة كثيرة ، يلفها غموض وخوف .

احس بعياء شديد ، توقف عندما ابتعد عن طريق القرية الوعرة .. ثم نظر حوله .. جلس على الارض .. تمدد على جنبه مسندا راسه الى راحة كفه .. نظر الى السماء بطرف عينيه فرآها تزداد حلكة ، وراى فلول المساء تزحف على صدره بعزم .. اخفض بصره فوجد احدى اصابع قدمه تطل من حذائه القذر فتأوه بعمق . وجلس لافا كفيه حول ركبتيه .. ثم فكهما وضرب الارض بجمع يده .

3

« كلب .. انتم (الاراب) لاخير فيكم .. لا تعترفون بالخير .. لولاي لمت من الجوع » هه .. انا الكلب اذن يا سي ! الكلب الذي تتحدث عنه يأكل اللحم كل يوم .. ينظف كل يوم .. اما فنحن فعرب ، ولسنا (اراب) كما تقول ايها الافاق القذر ... نحن نعترف بالجميل لمن له يد علينا .. اما انت فلئيم ، واقل من الكلب ، فالكلب وفي وامين على كل حال .. ارضك هذه التي تستغل فيها عرقي وجهدي ليست لك ... هي ارضي انا .. ارض ابي وجدي .. اجدادك لم يكونوا هنا عندما كانت هذه الارض » .

اراد عاشور ان يقول هذا كله .. ولكنه لم يقل الا كلمة واحدة :

— نحن عرب ، ولسنا (اراب) .

احس المعمر بالسخرية الحادة ، وابتسم بقية الفلاحين .. ابناء قرية عاشور ، وهم يسقون الارض من دون ان يرفعوا رؤوسهم .

نظر اليه المعمر بحقد وساله :

— لماذا غبت البارحة اذن ؟

« من اجل يوم واحد غبته تشتمني .. تعيرني بعروبتي .. اعمل عندك منذ الفجر حتى غياب الشمس، مقابل ما لا يسد الجوع .. ثم من اجل يوم واحد تقول كل ما قلت » .

— زوجتي كانت مريضة .. اسقطت طفلها الاول .. حملت حزمة حطب على ظهرها فسقط الجنين .

كاد يغلبه الدمع .. ولكنه تماسك امام المعمر العجوز .. لم يشأ ان يظهر ضعفا عندما رطن بعربية ثقيلة :

— انتم العرب كالارانب .. هل غرست صغيرك منذ الليلة الاولى

احس عاشور بجروح لم يحس بها من قبل .. راحت اسنانه تصطك بقسوة .. تمنى ان يقتحم لينهش لحمه النتن .. تشنجت اصابعه .. جفت دموعه فجاة .. وراح يتملى خديه الاحمرين .. وانفه الكبير الذي يتوسطه .

— غرسته منذ الليلة الاولى .. الرجال هم الذين يغرسون الرجال .. افهمت ايها النذل . منذ ثلاثين سنة وانت تحاول انجاب طفل واحد .. لكنك لم تفلح ايها العنين .

كان عاشور يصر على كل حرف يقوله .. كان يحس ان عينيه تقدحان بالشرر .. وان قلبه ما زال يضطرم بلهب لن تطفئه الايام ابدا .. فملأ فمه ببصقه وقذفها بين عينيه ، ثم قال له :

— ايها المعمر القذر .. سنرى من منا الكلب .. فالايام بيننا .

عقدت الدهشة لسان العجوز .. احس ان الدنيا تدور وتدور بطريقة جنونية : فلاح عربي .. يبصق في وجهه اهو في حلم ام في حقيقة لابد ان شيئا في هذا العالم قد افقده التوازن .. ومن دون شعور مد يده الى جيبه ليخرج منديلا ، ويمسح جبهته .. قال لعاشور بعد ان كاد يغيب عن بصره :

— هه .. ستموت من الجوع .. ستقبل قدمي غدا .. سوف نرى .

4

رفع عاشور راسه الى السماء » وتنهد » ستة أشهر .. لم أمت من الجوع حقا .. ولم اقبل قدميه .. هه ابن الكلب .. ولكن الى متى سأبقى هكذا ؟ » هز » راسه يمنه ويسره ، ثم اكمل في سره غير معقول ... غير معقول .. جذورهم امتدت الى اعماق الارض .. لديهم السلطة والمال ... وكل شيء .. اما نحن فماذا نملك غير

الاحذية الممزقة ، والجيوب الفارغة ، والعيون المطفاة . والتنهدات ... منذ تسع سنين تحركنا ، فداهمنا الموت والتعذيب .. ايه .. الجروح لما تندمل بعد ..

« ماذا لو مات ربعنا او نصفنا لكي يبقى الاخرون بعدنا احرارا » هكذا كان يردد السي مصطفى ، ولكن ما معنى ان يعيش الانسان حرا هل يعني ذلك ان يبقى العرب ويرحل الغرباء ، وكيف يرحلون وقد ولدوا هنا كيف يتركون السلطة التي في ايديهم ليسلمونا اياها ؟ غير معقول ! هذا كلام غير منطقي .. ولكن لم نعيش اذلاء في بلادنا ؟ كلب المعمر العجوز ياكل الطيب من الطعام ، وينام في مكان وثير .. ويغسلون له كل يوم .. اما انا فلا املك حذاء يستر قدمي .. القائد السي مصطفى يقول : « نحن نملك الايمان » الايمان هل هو اقوى من طائرات العدو .. سنرى . .

بدات الريح الباردة تنفخ في ظهره .. انتبه الى نفسه فوجد الظلمة تحيط به .. نهض من مكانه .. واتجه نحو داره .. كان يسير غائبا عن نفسه كشبح وسط الطرقات المظلمة الوعرة .. ينظر بعينيه الى اللانهاية ...

اقترب من منزله ، لمح بصيص نور يتسلل من شقوق النافذة الوحيدة .. اقترب من الباب ، دفعه فقتح محدثا صريرا اطاله الفه منذ سكن هذه الدار .. هه ! يسمونها دارا .. هي ليست اكثر من خربة لا تصلح حتى للدجاج .. اخفض راسه كثيرا ، واجتاز عتبة الباب .. اغلق خلفه بالمزلاج .. سار خطوات في الفناء .. ثم رجع ليتاكد ان كان قد اغلقه جيدا .

دخل الغرفة بهدوء .. لم تكن موحشة من قبل شانها الان .. زوجته كانت قابعة في احدى الزوايا ، كشبح جامد لا يتحرك .. ذبالة المصباح الزيتي ، يضيء بخجل ، لا تكاد تقوى على محو الظلمة .. اشتد وجيب قلبه عندما جلس .. القى تحية مختصرة ، فسمع ردا خافتا . سحب المائدة الصغيرة وصب فنجانا من القهوة .. صوت القهوة المصبوبة يجرح الصمت الثقيل .. عبه بنهم ، ثم راح يتامل وجه زوجته الاسمر ، كانت الكآبة تكسوه .. ترسم ظلالا في عينيها الواسعتين .. عندما التقت عيونهما اغمضتهما .. ثم اطرقت .. احست ان هموم العالم تتكدس في صدرها ، وان الخطر يحدق بها اكثر .. اراد عاشور ان يقول شيئا .. ولكنه تردد .. شعر ان كل كلمة خيانة في حق هذا الصمت المقدس الذي حيا على كل رجال القرية .. « ساعة او ساعتان ، ويتبدل كل شيء .. آه .. ماذا يحمل الغد من مفاجات » هذا هو السؤال الذي طالما الح على صدره ، كما الح على غيره ممن يماثلونه هنا .. الجروح لما تبرا بعد .. ما من اسرة الا وشاركت في دفع الثمن .. الرجال الشقر فقدوا كل ثقة في الجزائريين .. يحيرهم كيف ينزفون الدم فوق المسامير ولا ينطقون بكلمة ، كيف تجتث اعضاؤهم ولا يبوحون.. جاء دورهم الان .. سيدفعون اضعاف ما دفعنا .. سيعرفون من هو هذا الفلاح الجزائري الذي يستغلونه .. ويكافئونه بكثير من الاحتقار . وقليل من المال .. نحن العرب كالارانب .. صدقت ايها المعمر العجوز .. وسترى غدا هؤلاء الارانب اسودا .. غدا .. آه .. ماذا سيكون عندما تحين ساعة الصفر .. ساعة الطلقة الاولى ...

ـ فاطمة !

اشتاقت الى صوته .. اشتاقت الى حديثه .. الى بسمته .. « ايه يا عاشور .. اين تلك البسمة التي غادرت شفتيك لماذا رافقتك التقطيبة هذه الايام حتى صارت جزءا منك .. قل اي شيء .. اشتمني .. اضربني .. افعل اي شيء .. ولكن لا تبق صامتا هكذا »

ـ ماذا يا عاشور ماذا تكلم هل تريد شيئا

اقتربت منه اكثر ، قلبها يفيض بشوق اليه .. الى فحولته .. آه يا عاشور .. ستعود الى صمتك من جديد ؟

ـ انني متعب يا فاطمة .. متعب ..

« اعرف انك متعب يا عاشور .. وجهك فقد نضارته .. وعيناك فقدتا البريق .. ولكن ماذا وراءك يا عاشور »
اقتربت منه اكثر .. حتى كادت ان تلامسه :

ـ عاشور .

نظر الى وجهها الاسمر المدور ، والى عينيها الواسعتين ، وشفتيها الطريتين ، وصدرها الريان الممتلىء .. نظر اليها وكانه اكتشف مفاتنها للمرة الاولى .. اشتهى ان يدفن وجهه في صدرها .. ويطلق العنان لعينيه .. ولكنه لم يفعل شيئا .. وانما هز راسه وعاد الى صمته ..

ـ عاشور بح لي بسرك .. ساساعدك .. انا زوجتك .. مصلحتك مصلحتي .. سابذل من اجلك حياتي وحياة ....

وتجمدت الكلمة على شفتها ، وبدات الدموع تنهمر بغزارة .. كان نشيجها موسيقى حزينة تتردد في ارجاء الغرفة « ويلي .. لماذا سبقني لساني الى ذلك الم اعاهد نفسي ان اترك الامر مفاجاة له ؟ » واقتربت من يده ، وراحت تلثمها بشوق ..

ـ ماذا .. ماذا يا فاطمة !؟

ـ ابنك .. ابننا يا عاشور .. اتمنى ان يصل

بسلام هذه المرة ..

5

العيون معلقة بين شفتي السي مصطفى .. كان يتحدث بهدوء واتزان :

« الايمان وحده سيساعدنا .. الايمان يصنع الاعاجيب » نهض جسد هزيل من بين الحاضرين ، فتح فمه بعناية ، وقال :

— ابتسم السي مصطفى بملء فمه .. لم يجب على التو ، بل راح ينتقي كلماته ، يرسمها رسما ، ثم اجابه :

— مم تخافون ؟ من الموت تنت نفسك هل انت حي حقا الحياة ليست ان ندب على الارض .. هذا لا يكفي .. الحياة ان تكون حرا في بلدك .. ان تحس بكرامتك .. ان ترفع راسك من دون ان تخاف .. ومع هذا فمن يطلب الموت توهب له الحياة .. هكذا يقولون .. انظروا الى اخيكم عاشور .. لقد رفع راسه قليلا .. فهل مات عندما فعل ذلك ..

جلس الجسد الهزيل ، وهز راسه موافقا .. اراد عاشور ان يقول اشياء كثيرة .. تردد في الوقوف .. ولكنه اثر الصمت هو لم يمت حقا من الجوع قال له المعمر .. ولكن الى متى يستطيع ان يستمر هكذا لا عمل ولا كرامة

كان السي مصطفى ادرك ما يدور في راس عاشور ، فقال له :

— حقا لم يمت عندما رفع راسه .. ولكن الى متى يستطيع ان يصبر على هذه الحال .. انه ليس بحي ولا بميت .. **فاما ان يعيش حياة حقه .. واما ان يموت .. عاشور هو كل واحد منكم ..** هو انتم .. ولكنه سبقكم فرفت راسه قليلا .. علينا الا ننسى ان عدونا عنيد ، ولا يفيد معه اللين او الرجاء .

وزعت مجموعات من الاسلحة والذخيرة على الرجال .. وعندما قدمت الى عاشور حصته ، رفع راسه وقال للسي مصطفى :

— ايها القائد انت تعرف داري .. تعرف انها لا تتسع لابرة اخفيها .. غرفة واحدة لا تكاد تكفي لرجل اذا قرر ان يمد رجليه .. فاين اضع هذه الاسلحة كلها

لم يجب السي مصطفى ، فالتفت السي احمد الذي كان الى جانبه :

— من يملك افضل من دارك يا سي عاشور .. الخم الذي تسكنه افضل بكثير من مساكن غيرك بكثير .. المهم ان تدبر الامر .. وان تكمل الطريق .

ابتسم السي مصطفى واكمل :

— اياك ان يتسرب الخوف الى قلبك يا سي عاشور .

ابتسم عاشور ابتسامة عريضة فارقت فمه منذ امد طويل .. ثم اطلق ضحكة مصحوبة بالم :

— هات يا سي عزوى .. سأخبئها في صدري .. في اي مكان .. وليكن بعد ذلك ما يكون .

نظر اليه مصطفى نظرة شاملة ، ثم هز راسه قائلا :

— اسمع يا بني اياك ان تحكم الامور بعاطفتك هكذا .. فكر جيدا قبل كل خطوة تخطوها .. اتعلم ماذا يعني ان تخبيء عندك اسلحة ثوره ما زلت تحبو

جلس عاشور في مكانه .. كانت كل العيون المصممة تنظر اليه والى السي مصطفى .. راح يبحث عن مكان يخبيء فيه حصته هذه « اين يا ترى .. اين .. احفر بئرا في وسط الفناء .. ادفنها في التنور وابني فوقها .. انه امر محير .. ولكنه سرعان ما عادت الابتسامة الى شفتيه ، فهز راسه وغادر المكان ..

6

— فاطمة .. انهضي وانزلي هذه البطانيات .

نظرت الى طبقة البطانيات العالية .. تأملت الخزانة .. هي تشك فيها منذ زمن .. منذ غابت عن الدار .. بعد اسقاط طفلها .. رجعت لترى الصندوق .. نعم صندوق عرسها .. وقد افرغ كل ما فيه .. ووضع فوق احدى الخشبايا .. بكت يومها بحرقة .. حاولت ان تفهم السبب الذي جعله يفعل ذلك .. سألته عما وضع فيه .. ولكنه قطع عليها الطرق كلها .. قالت لنفسها : لابد ان في هذا الصندوق سرا ، ولكن ما هو ؟

— اني ناهضة يا عاشور .. ماذا طلبت مني ؟

اشار باصبعه الى طبقة البطانيات .. وقال بشيء من القسوة :

— انزلي كل شيء .. كل شيء .. افهمت .. ثم ابعدي الطاولة عن باب الخزانة .

— « ايه تسميها خزانة هذه الحفرة المظلمة في الجدار ، بابها الواح من الخشب العتيق .. اشتريتها من سوق القرية .. وصلتها بعارضتين .. ما زالت المسامير الصدئة تحيط بجانبها » .

احست فاطمة بكثير من الاضطراب والخوف .. سينكشف سر عاشور اذن .. هذا الصندوق المغلق الذي يشبه صاحبه .. حاولت ان تتماسك .. اقتربت من الطبقة التي اشار اليها .. راحت تنزل المجموعة تلو الاخرى .. حتى انزلت كل شيء .. فتحت باب الخزانة

ثم اقتربت منه :

ـ ها انذا انزلت كل شيء ، فهل اخرج الصندوق من الخزانة

هز راسه من دون ان يجيب بكلمة .. ثم اخرج من جيبه مفتاحا صغيرا ورماه اليها ..

ـ خذي .. افتحيه ..

ـ عاشور .. ماذا يا عاشور اسلحه اتدري لو انهم عرفوا

اشار اليها كي تخفض صوتها .. ثم قال وهو يبتسم ابتسامة غامضة :

ـ ها انت خائفة يا فاطمة

احست انها لم تعد تقوى على الوقوف .. راحت تقتلع الكلمات من فمها :

ـ اتعرف ماذا تعني فعلتك هذه .

ـ اعرف جيدا .. انني لا اخاف منهم .. الموت افضل من حياتنا هذه .. انني محتاج الى التشجيع يا فاطمة .. يا ام ولدي .. ولست محتاجا الى التأنيب .

تدحرجت دمعات فوق خديها ، وراحت تقول بأسى :

ـ وفقك الله يا عاشور .. لماذا تخفي عني اسرارك .. وانا زوجتك .. ماذا ستفعل .. اخبرني .. ما هذه الاسلحة كلها .

انقذ عاشورا وقع حوافر تحت النافذة .. وطرقة عليها .. ثم اثنتان .

ـ عاشور .. اتسمع اننا مراقبون ..

ـ لسنا مراقبين .. لا تخشي انهم مناضلون الذين قرروا ان يرفعوا رؤوسهم .. حتى وان ماتوا .. فسيموتون ورؤسهم الى الاعلى .. افتحى الباب يا فاطمة .. الليلة ستوزع الاسلحة .

دخل رجلان بوجهين صارمين .. بدآ يعملان بصمت وحذر .. كل شيء وضع في مكانه .. ثم غابا مثل شبحين وسط الظلام ..

ـ اللقاء هناك يا عاشور ..

-7-

الدار كانت كبيرة .. مئات العيون تتزاحم لترى القائد عن كثب .. كلها تخفي اسى وتجلدا .. مساعدا القائد يوزعان السلاح على المجاهدين .. الايدي تتسلم بعزم وتصميم .. خذ سلاحك ايها الجزائري .. فساعة الصفر باتت قريبة .. ماذا تحمل الايام القادمة يا ترى .. القائد يصافح ايدي المناضلين .. يشد عليها بحرارة .. ينظر بعيني صقر ، فيبعث في القلوب امنا وطمأنينة .. كل شيء مرسوم بدقة .. المهمات مرسومة .. والبندقية تختفي تحت الجلابة .. والاقدام تسير لتحفر الطريق الجديدة في صدر التاريخ القاسي ..

دع المعمر الان يا عاشور .. لست في مرحلة انتقام .. فمة انت فيه اكبر من الحقد والانتقام . عندما يستعر الاوار .. سيترك كل شيء ويهرب .. حتى الكلب المدلل لن يجد الوقت لانقاذه .. ايه .. اصحيح ان العالم سيتغير

الاسلحة كلها وزعت .. والمهمات محددة .. وساعة الصفر تزحف .. وراس الاوراس شامخ نحو السماء ..

ـ عاشور .. متى تذهب كفى صمتا يا عاشور

ـ الليلة ولا كلمة تقولها لي

رفع عينيه بعد ان ابعد بندقيته .. اقترب منها .. اخفض شفتيه وقبل بطنها ..

ـ فاطمة اذا مت فحافظي على عاشور الصغير ..

بكت فاطمة بحرقة ..

ـ لا تقل ذلك يا عاشور .. ستعود .. ستعود لتربي ابنك

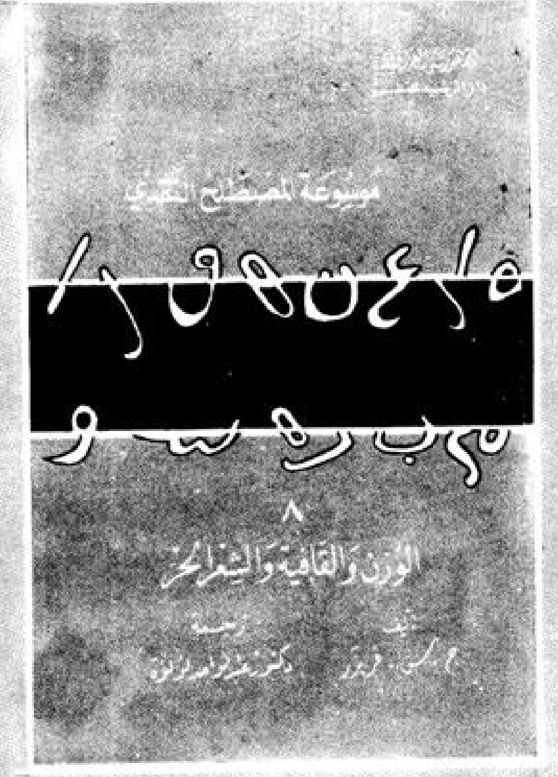
نهض عاشور من مكانه .. حمل بندقيته بحنان .. وغاب تحت ذبالة المصباح المضطربة .. وقبل ان يخرج نظر اليها النظرة الاخيرة .. فسمع نشيجها يملأ المكان .. وكانت اخر كلماتها : ستعود يا عاشور .. ستعود ..

8

عندما حانت ساعة الصفر ، كان عاشور ومجموعته يتسلقون التله المشرفة على القرية .. اضواء المركز العسكري تقهر الظلمة المحيطة بالقرية .. اصوات الجنود الشقر تختلط باصوات الكلاب وابناء آوى .. اقتربت المجموعة من الجدار الخلفي للمركز .. تقدم واحد منهم .. طعن الحارس بمديه في ظهره ، ورماه من فوق التلة .. تسلل الجميع .. دخلوا القاعة التي يجتمع فيها الجنود .. كانوا يعبثون ويسكرون .. كل شيء مفاجيء وحاسم ومخيف .. الطلقات الاولى كانت تلعلع في المركز ، فيتردد صداها في ارجاء القرية المتوجسة .. سقطت الكؤوس من الايدي المرفوعة المستسلمة .. والضحكات الفاسقة ابتلعتها الافواه .. رصاصة طائشة اصابت كتف عاشور .. لكن عاشورا لم يسقط بل بقي صامدا . افرغ كل ما في رشاشته على الحاضرين .. وانتهى كل شيء في لحظات قليلة .

وفي اليوم الثاني كان السي مصطفى يقول لمساعديه البارحة قمنا في الاوراس وحده باثنتين وعشرين عملية ناجحة . وما زالت الطريق طويلة ..


الموسوعة الصغيرة
٦١
حضارة الرقم الطينية
وسيادة التربية والتعليم
في العراق القديم


موسوعة المصطلح النقدي
٨
الوزن والقافية والشعر الحر

دورة الكبرياء

عبد المطلب محمود

ربما تتعب الآن .. أو تستريح
لعلك تخلد للنوم حينا ،
وتنهض ثانية
فترى الارض غير التي كانت الارض ،
تلقى السماوات .. غير السماوات ،
لكنما الروح جوابة فيك
باسطة راحتيها اليك
وعاقدة بك أفق البداية .. والمنتهى
وتنازعك الصمت .. والقول
تنزع عنك ثياب متاعبك المجدبات .
لتلبسك الألق المجتلى من براريك ..
والطرقات النبية .
والكوكب المتلالي، ..
(يوقد من شجر باركته الحدائق)
أنت ـ اذن ـ متعب القلب
منفلت الروح ..

[illegible] عن سبب للتوافق

بين المنى .. [illegible]

بين الحلم .. [illegible]

[illegible] المسكنات ..

[illegible]

لعلك تجد اليوم [illegible]

[illegible]

●

[illegible] التحول ..

[illegible] ..

الى لحظة .. للفراق ؟!

●

[illegible] ..

[illegible]

[illegible] قلبك

مرتهنا للقاء المفاجيء ..
واستودعتك هواها ،
وسارت ميسمة صوب وجهتها ..
ودعتك .. فلم تستجب
ثم لم تستكن لسواها .

●

انها دورة الكبرياء الذي يتحصن فيك
وينمو .. ويكبر ...
تورق أشجاره بين أثوابك المجدبات
وأعماقك المصطفاة ،
لبعض من الألق النبوي
وبعض من الألق الكوكبي
وبعض من السحر في روحك الدائبه .
فالى أي منآى ستأخذ قلبك ..
كي تستريح على موجة صاخبة ؟!

●

في رواية شرق المتوسط ، يكتب رجب اسماعيل الى اخته انيسة متسائلا : « كيف يجب ان تكون الرواية ؟ » ويجيب بطل شرق المتوسط على سؤاله قائلا : « لا اريدها ان تكون جديدة بكل شيء ، ان يكتبها اكثر من واحد ، وفيها اكثر من مستوى ، وان تتحدث عن امور هامة والافضل مزعجة ... واخيرا ان لا يكون لها زمن »(١) .



وفي هذه العبارة تكمن كل اشكالات ادب منيف ، وما يحفل به هذا الادب من قوة ، ومن ضعف ايضا ، ذلك ان منيفا من الروائيين القلائل الذين تناولوا تجربة التغيير الاجتماعي ، من وجهة نظر نقدية ، تنأى عن كل نزعة مثالية تعمي عن رؤية تناقضات الواقع ، فتضفي صفة الجمال على كل مافي الحياة من شروقبح. ورغم ان رؤية بعض ابطال منيف الى الواقع ، رؤية اسطورية . فان الواقع لا يتحول لدى الروائي الى اسطورة . كما هو الامر لدى الكثير من الروائيين – العراقيين بخاصة – الذين يصدرون عن نزعات ذاتية خاوية ، او موضوعية مصطنعة كاذبة ، او رومانسية ثورية زائفة . والذين تعبر اعمالهم الروائية عن جهل او اغفال لما تقوم عليه البنية الاساسية فيالفن الروائي الحديث من تناقضبين مستوى القيم ،ومستوى الوجود(٢) .

* ان المكان الذي تحتله الرواية الحديثة فيعملية الاستهلاك الثقافي للشعوب ، ناجم اساسا **من ان الرواية ترسم للقارىء « تاريخ شخص او اشخاص ما عتموا ان انفصلوا عن مجموعة اجتماعية ، لانهم برزوا فيها كما تبرز صور اساسية نافرة داخل لوحة فنية ، ويمارس الروائي نقدا اجتماعيا اساسيا بوضعه شخوصا يغدق عليهم درجات ، ينطلقون من الحادث « العرضي » الى « الرئيسي »(٣) . وشخصيات منيف ، ايا كان انتماؤها الاجتماعي والطبقي ، شخصيات نافرة ومنفصلة عن المجتمع ، شخصيات مغتربة ، وفي تضاد دائم مع الآلية الاجتماعية » .**

ان التغير والانسان هما الموضوع الرئيس في اهم روايات منيف ، وفي هذه الروايات يتغير الواقع ، فيغترب الانسان ، وينفصل عن الطبيعة ، وعن المجتمع، وعن ذاته . والواقع « ان الانسان دفع ثمنا » غاليا لارتقائه الى اشكال اجتماعية اكثر تعقيدا ، واكثر انتاجا ، اذ ترتب على اختلاف المهارة وتوزيع العمل والفصل بين الطبقات ، ان تغرب الانسان ، وانفصل لا عن الطبيعة وحدها ، بل وعن نفسه ذاتها »(٤) .

وعلى حين نجد ان اغتراب شخصيات منيف ، التي تنتمي الى الطبقات والفئات الشعبية المسحوقة، ناجم بالاساس عن تقسيم العمل وما يتطلبه هذا التقسيم من مهارات وتخصص ، وما يؤدي اليه من ضمور لامكانات الانسان ، نجد ان اغتراب شخصياته البرجوازية – وبخاصة من فئة الانتلجنسيا – لا ينبع من تقسيم العمل ، ومن القمع الذي تواجهه رغبات الانسان وغرائزه في ظل الحضارة والتطور الحضاري فحسب ، بل وينبع – وبدرجة اساسية – منالانظمة السياسية ذات الطبيعة الاستبدادية التي ترافق وتنشأ عن عملية التغيير . ولا تتضح هذه الحقيقة اكثر مما تتضح فيرواية منيف الاولى (الاشجار واغتيال مرزوق).

في رواية « الاشجار واغتيال مرزوق » التيصدرت عام ١٩٧٣ بعد هزيمة حزيران ، تتعايش حبكتان وقصتان معا ، الاولى هي قصة منصور عبدالسلام ، استاذ التاريخ الذي فقد عمله في الجامعة لاسباب سياسية ، والذي يمثل جيلا من المثقفين الثوريين الذين فتحوا اعينهم على عملية التغيير في العالم العربي ، ثم جاءت نكسة حزيران لتضع حدا لاحلامهم وطموحاتهم العريضة ، انهم « الجيل الخائب » كما ينعتهم الكاتب. والقصة الثانية هي قصة « الياس نخلة » الرجلالبدائي الذي يمتلك رؤية اسطورية للواقع ، ويعيش خارج اسوار حضارتنا الراهنة ، والذي اغترب وتشرد بحثا عن عمل منذ اللحظة التي اقتلعت فيها اشجار « الطيبة » وحلت زراعة القطن محل زراعة الاشجار، اي بانتقال الطيبة من اقتصاد الاكتفاء الذاتي الىاقتصاد السوق .

وفي احدى عربات القطار المتجه صوب الحدود يلتقي منصور عبدالسلام ، بالياس نخلة ، لقاءا يعيد



الى الاذهان ، لقاء المعلم بزوربـا في رواية كازنتزاكي الشهيرة « زوربا » . وعلى حين يروي الياس نخلـة مأساته بطريقة عفوية تقترب من الرؤية الشفوية في الادب الشعبي ، ويبدو فيها السرد القصصي « احيانا اقرب الى التقرير العفوي البسيط بكل ما فيه من ملامح الاداء الشعبي العادي »(٥) ، يستعيد منصور عبدالسلام تركيب قصته المأساوية عن طريق تيارالوعي او التداعي تارة ، وعن طريق الرواية الموضوعية احيانا، لتتكشف لنا شخصيته بكل ابعادها ، واغترابه بكل انماطه ، ولقاء الياس بمنصور ، هو لقاء الماضي بالحاضر، والاسطورة بالواقع .

منصور عبدالسلام او الجيل الخائب :

منصور عبدالسلام ، هو استاذ التاريخ في الجامعة، فصل من عمله لانه اصر ان يقول الحقيقة ، في جامعة سورها « اصبح اقسى من سور السجن ، واصبحت القاعات الكبيرة الباردة المليئة بالعيون ، مليئة مثل زنزانات لها رائحة المراحيض »(٦) .

وفي منصور عبدالسلام الذي يترك بلده ويسافر ليعمل مترجما في بعثة اثرية اجنبية ، تجتمع ملامح جيل من المثقفين الثوريين باكمله ، كما اسلفنا ، جيل امتلك ارادة التغيير ، لكنه لم يحصد من التغيير سوى الخيبة ، ومنصور الذي يسافر تاركا بلده ، وهو يحمل معه – مقدمة ابن خلدون وملحمة كلكامش وفكر كارل ماركس وكتاب ليرفنتوف « الجيل الخائب » ، منصور هذا شبيه ببطل ليرفنتوف « بطل من هذا الزمان » التي اسماها الكاتب « بالجيل الخائب » ، وجيله شبيه بجيل بتشورين بطل ليرفنتوف ، الذي « انقضت سني حياته بدون عمل والقوى الكبيرة التي يحسها في نفسه مهدورة لا تستعمل ، ذلك لانه في امبراطورية نيقولاي الاول ، في ذلك العهد الذي طغت فيه رجعية مجنونة ، لم يبصر اي هدف ، ولم ير اي امكانية للنضال وعلى حد تعبير الثوري الكبير هيرتسن ، فان « الناقوس الذي اذن لروسيا باعدام بيستل وصحبه الديسمبريين، وتتويج نقولا الاول ، هو الذي اذن له ببلوغ سن الرشد ... وكان جيل بتشورين اصغر من ان يشترك في المؤامرة ولم يتسع الوقت خلال السنين العشر التي اعقبت ذلك ، لان يشيخ ... ولكنه كان محطما ،يعيش



حياة ذابلة خاوية ، في مجتمع غريب عن كل صبوة حية »(٧) .

لقد انتمى منصور عبدالسلام الى « حزب اشتراكي في مصر » منذ صباه ، واسهم في النضال من اجل الثورة والتغيير الاجتماعي ، ولكنه حين قامت الثورة فصل من عمله واغترب عن وطنه وعن نفسه ايضا ، لقد جاع منصور وتغرب وتعب ، وهو الان يركض وراءلقمة الخبز ... اما الذين توهم انه علق مشانقهم فما زالوا في اماكنهم... هل نزلمنصور عبدالسلام تحت الارض؟ هل تعب فوقها مثل الخلد الاعمى ؟ لايستطيع ان يتذكر، ولكنه متأكد ان ثورة لم تقع ، رغم الضجة الكبيرة التي يراها في كل شيء حوله»(٨) . ليس لان القوى الطبقية التي قادت عملية التغيير ، تنكرت للتغيير ، وعجزت عن انجاز مهامها في تحقيق العدالة الاجتماعية – رغم الشعارات العريضة عن العدالة الاجتماعية – فحسب،

■ شجاع العاني

بل لان هذه القــوى عملت على واد ابسط مظــاهر الديمقراطية السياسية " « الى متى تبقى كذلك ايهـا الوطن . الجوع والعذاب . واليوم القتل ! » .

بل ان هذه القوى عمدت الى الارهاب والتنكيـل حتى اولئك الذين ناضلوا من اجل ان تستلم السلطة، مستخدمة في ذلك اشد الاساليب ميكافيلية ، ان مرزوقا، بطل الرواية ، يقتل على ايدي الامراء الجدد باكثـر الطرق وحشية « قتلوا مرزوقا . لا احد يدري كيف قتل . قالوا انه وجد مقتولا والسلام ! .

مرزوق الاسمر ، الحصان الضاحك .. مـرزوق الانسان الذي ذرع ارض الوطن من الشمال الى الجنوب من اجل ان يصبحوا حكاما .. مرزوق الان ميت .هل له قبر ؟ هل دفنه احد ؟ »[٩] .

وبفعل كل ذلك انتهى منصور . الى العدمية ، وانتهى وهو في يأسه وخيبة امله الى ترديد ابيـــات ليرفتوف :

« ان نتأمل الحياة دون ضجة او شكوى
ربما يكون ذلك افضل المواقف .. الا نشارك في الاشياء
ولكننا آنذاك ونحن نتأمل
سنفهم ان الحياة ليست سوى فراغ ثقيل
فراغ متبذل وبليد
ولعب اخرى بالالفاظ »[١٠]

ان الروائي يقدم بذكاء صورة لاستشراء التدهور الايديولوجي لدى البرجوازية ، حتى في اشد شرائحها تقدمية ، اذ يتهرب المثقف الثوري منصور عبدالسلام من المسؤولية ازاء صديقه الياس ويتنكر لصداقته ، ما ان يسأل من قبل شرطة الكمارك عنه ! قائلا :

ــ لا اعرفه .. مجرد لقاء في قطار .

على حين يخاطب نفسه قائلا : « الياس صديقك الشخصي الذي يذكرك بالاشياء التي لا تجرؤ على ان تتذكرها ، على ان تعترف بها . لا .. انك تنساه ، تتبرأ منه ومتى ؟ عندما مر اثنان وسألاك عنه .. ما اتعسك »[١١] .

لقد كان « الياس نخلة » واحدا من الاحلام العظيمة في مخيلة المثقف البرجوازي الصغير منصور ، حلمـا لا يستطيع ان يحوله الى واقع ، ولقد سأله منصـور قائلا : « هل تسمح ان اقلد حياتك ؟ » لكن منصـورا تخلى عنه ، ولا عجب في ان يتخلى منصور عن حلمه ، وهو من جيل « عاجز حتى عن الحلم[١٢] .

ويكشف الكاتب ــ وهو يصور شخصية بطله ــ عن اغتراب منصور بوسائل عديدة ، ففضلا عن الاسلوب الذاتي القائم على استخدام تيـار الوعي ، استخدم الكاتب الاسلوب الموضوعي في رؤية الاحداث الخـاصة بمنصور ، يتظافر فيه الاسلوبان الذاتي والموضوعي على كشف هذا الاغتراب ، فاذا كان الاغتراب هو «الانقلاب (الانا) الى الاخر »[١٣] كما يقول « فيورباخ » . فـان الكاتب استطاع ان يجسد هذا المفهوم عن طريـــق استخدام الرؤية الموضوعية وعلى لسان راو اخر غير البطل ، بحيث يبدو معه منصور عبدالسلام وقــد استحال معه الى « اخر » : فنحن نفاجأ في الفصـل الاول من القسم الثاني باختفاء منصور وظهور راو اخر يتحدث عن منصور قائلا : « ايها السادة لا تصدقـوا كل ما يقوله . نعم لا تصدقوا ، لان الهلوسات تختلـط بالوقائع الصغيرة ، بالاحلام ، واحيانا بالاكاذيب ... وقد يروى لكم مجرد اكاذيب »[١٤] .

وفضلا عن استخدام الروائي لاساليب فنيـة وتكنيكية في كشف .. اغتراب البطل ، يلجأ الى الاساليب الحلمية والكابوسية ، بحيث يقترب عالمه من عالم فرانز كافكا ، وبخاصة في رواية المسخ التي يستحيل بطلها الى حشرة ، اذ يخبرنا الراوي بان منصور عبدالسلام قـد مات ويروى روايات مختلفة عن موته : « قال بعض الناس انه عطش ومات ، وقال ناس اخرون ان الحزن الذي احسه وهو يخدم العسكرية جعله لا يطيق شيئا فشرب سما ومات ويقول الخ ... »[١٥] وفي مكـان اخر يخبرنا بان منصورا لاحظ اشياء غريبة : « ومن اغرب الامور التي لاحظها ، وكان ذلك شيئا مفاجئـا تماما ، ان صوته يشبه صوت الكلاب »[١٦] .

الياس وعساف او الاسطورة :

تدور احداث روايتي « الاشجار واغتيال مرزوق» و«النهايات» في قرية بدائية تدعى (الطيبة) وتعتمد على ماء الابار في سقيها لاشجارها ، وفي الرواية الاولـى تقطع الاشجار لتحل محلها زراعة القطن اي تنتقل كما قلنا من اقتصاد الاكتفاء الذاتي الى مرحلة اقتصـاد السوق ، اما في الرواية الثانية ، فان الزراعة فيهاتعتمد على مياه الامطار فضلا عن مياه الابار ، وينقطع سقوط الامطار فيحل الجدب فيها ، فتعود الى حالة شبيهـة بالعصور البدائية الاولى ، اذ تعود للاعتماد على الصيد.

ومن الطبيعي في عالم مثل عـالم (الطيبة) حيث ادوات العمل متخلفـة ، والخبرة التكنيكية قاصرة ، ان يكون الانسـان خالق اساطيـر . ان العمـل الانساني ينهض على الهدف الواعي « واذا كانت ادوات الانسان وخبرته تقصران عن تحقيق بعض اهدافه ، فان الاسطورة ــ وهي تنجز بالوســائل السحريـة والرمزية هذه الاهداف ــ ليست بعيدة عن العمـل نفسه ، بل ان الاسطورة تصبح بالفعل عندما لا تنجز هدفا يعجز عن تحقيقه القصور التكنيكي والاجتماعي

والعرفي فحسب ، وانما عندما تصوغ وجودا اكثر اكتمالا وجوهرية . فهي هنا (خطة) عمل امام الانسان ،وحافز له على انجاز ذلك الوجود المكتمل الجوهري »(١٧) .

ومن اولى المسلمات في الاسطورة والثقافةالبدائية ، ان يجمع الانسان بين الطبيعة والمجتمع في وحدة كونية واحدة ، وتعتبر « الوحدة الكاملة بين الانسان والحيوان والنبات والحجر ، بين الحياة والموت ، بين الجماعة والفرد... فرضا اوليا فيجميع الطقوس السحرية»(١٨) في المجتمع البدائي . وفي اعمال منيف الروائية نجد تلك الوحدة بين السحر والفن ، حيث يبدو الفن استمرارا للسحر ، فاذا كان السحر ملائما لشعور الانسان بالاتحاد مع الطبيعة ، فان الفن وهو يسعى الى اعادة هذهالوحدة المفقودة ـ يصبح « تعبيرا عن بداية الشعور بالغربة ، بالانفصال »(١٩) .

وفي كلتا الروايتين ، الاشجار ، والنهايات يحدث التغيير ، فيحطم وحدة الحياة هذه ، اذ يغترب الانسان عن الطبيعة وعن نفسه ، وعلى حين تتناول الاشجار، وحدة الانسان مع الطبيعة ماثلة في الشجر ، وتحطم هذه الوحدة ، واغتراب الياس نخلة بسبب التغيير ، فان « النهايات » تتناول وحدة الانسان مع الموجودات ماثلة في الحيوان ، وتهشمهذه الوحدة ، واغترابعساف بسبب التغيير . وفي كلتا الروايتين نجد ذلك الحنين والشوق الحاد الى اعادة الوحدة الانسانية ، والعودة الى النبع والى الفردوس المفقود .

والياس نخلة رجل بدائي ، يمتلك رؤية اسطورية، ويعيش خارج اسوار حضارتنا الراهنة ، وباقتطاع الاشجار في الطيبة ، وفقدانه لاشجارها ـ بعد ان راهن عليها وخسر ـ اغترب عن الطبيعة ، وبرحيله الى المدينة بحثا عن عمل اغترب عن المجتمع ، اذ ترتب علىالتقسيم الاجتماعي للعمل في المجتمع الراسمالي « ومن بزوغ العامل الحر المزعوم الذي يعمل بوسائل انتاج تنتمي الى انسان اخر ، ومن ثم تبدو هذه الوسائل ، وناتج عمله كما لو كانت قوة مستقلة وغريبة »(٢٠) وصحيح ان الياسا وجد في بعض الاعمال اليدوية كالدباغة رضا وسعادة كالتي يجدها الفنان الخالق والمبدع في عمل : « كنت احس بالراحة عندما يتحول الجلد بين يدي الى قطعة من الحرير الطري ، اقلبه ، انظر اليه باعجاب، ثم انظر الى يدي واقول اسلمت ديديك يا الياس »(٢١) ، الا ان الياسا لم يلبث ان تشرد وانتقل من عملالى اخر، حتى انتهى الى مهرب للملابس المستعملة عبر الحدود. ولم يكن بحث الياس الدائب سوى بحث عن «تموضع» ومحاولة دائبة لتاكيد ذاته الانسانية في موضوع ،ونفيا لاغترابه وانفصال ذاته المتموضعة عن ذاتها .

وتكشف نظرة الياس الى العالم عن وحدة كونية يستوى فيها حماره « سلطان » وزوجته (حنه) «واشجاره التي اقتطعت ، وهو كأي بدائي يجعل للاشياء ارواحا ، ولا يستطيع ان يتصور عالمه الطبيعي جامدا بل يتصوره على انه حي مدرك ، يسمع ويبصر ويتكلم ، وحب الياس العارم للشجرة ليستمد اصوله من عبادة الشجر لدى اسلافه البدائيين . اذ «الاشجار لديه مثل الاطفال ، وبمقدار ما ينظر الرب الى الاطفال وبرعاهم ، فانه ينظر الى الاطفال وبرعاهم ، فانه ينظر الى الارض من خلال اشجارها . فاذا قطع الناس اشجارهم، فان الربيتركهم ويعطى المطر لغيرهم»(٢٢).

ويروي السير جيمس فريزر في كتابه الغصن الذهبي ، الكثير من المعتقدات التي لاتزال سائدة الى اليوم في بعض مناطق افريقيا ، هذه المعتقدات التي ترى ان لكل شجرة روحها الخاصة وان قطع شجرة يعادل « جريمة قتل الام ، لان تلك الشجرة تهبهم الحياة والغذاء مثلما تفعل الام مع صغارها »(٢٣) . كما يروى عن سكان (لتوانيا) الوثنيين حكاية مفادها ان الاب جيروم مبعوث براغ حين طلب اليهم بان يزيلوا غاباتهم المقدسة « طلب عدد كبير من النساء الى اميرهم ان يوقفه عند حده ، على اساس ان ازالة الغابات والاجمات سوف يؤدي الى هدم بيت الاله الذي اعتدن ان يحصلن منه على المطر واشعة الشمس »(٢٤) .

ولا يكتفي الياس بان يشبه الاشجار بالنساء والاطفال فحسب ، بل ويمارس نفس الطقوس التي كانت تمارسها بعض الشعوب البدائية ـ وخاصة الشعوب التي تنتمي الى الجنس الاري ـ اذ تنزل عقابا صارما بالشخص الذي يجرؤ على نزع لحاء احدى الاشجار . وكانت القوانين الجرمانية تنص على ان الجاني تقطع سرته وتنزع من مكانها ثم تثبت بالمسامير في ذلك الموضع من الشجرة الذي نزع اللحاء عنه ثم يؤمر بان يدور حول الشجرة »(٢٥) . والياس يعاقب زيدان الذي ربح اشجارها ويوشك ان يقتطعها ليزرع الغصن مكانها ، عقابا شبيها بما عرفته تلك الشعوب البدائية ، بان يحمل غصنا ويحفر على جسده العاري « ذكرى لا ينساها حتى يموت . كان يصرخ والغصن ينغرس في لحمه ، كان يستغيث وانا احفر بحقد على ظهره ، على اليتيه على صدره » قلت له : ستبقىهذه العلامات ما بقيت حيا ، وتذكر ان هذه علامات شجرة واحدة فاذا قطعت الاشجار ، فان كل شجرة ستترك علامات مثل هذه على جسدك »(٢٦) .

والجدير بالذكر أن الياس نخلة مسيحي ، وقد ورثت الديانة المسيحية هذا الاهتمام بالشجرة من الأديان البدائية . فقد جعلت من الصليب ـ الذي يعد صورة اخرى للشجرة في تراث المسيحية ـ رمز

المسيحية الاكبر ٢٧ .

كما يعتبر جزءا من هــذه النظرة السحريــة والاسطورية الى العالم ، ذلك الاحتفال بالكلمة لــدى الياس ، فعلى حين تبدو الكلمة عند المثقف الحديث ، منصور عبدالسلام[٢٨] عادية ، تبدو الكلمة لدى الياس ذات قدرة شبيهة بما لها من قدرة في الطقوس السحرية البدائية القديمة « لم اعد اتصرف بالكلمات مثلمــا يتصرف الانســان بروث البقر .. لا .. اصبحت اختارها . اجلوها . افكر فيها . وعندما اطلقها تصيب في هذا المكان تماما »[٢٩] .

الياس ومنصور كلاهما مغتربان ، وقد تتعــدد وتختلف دوافع اغترابهما . ولكن الجذر يبقى واحدا : التغيير والتقسيم الاجتماعي للعمل في المجتمع الراسمالي، وما ينشأ عن هذه المرحلة في مجتمعات شرقية من نظم واشكال سياسية قمعية واستبدادية ، الا ان حياة الياس الذي ينتمي الى طبقة شعبية مسحوقة ، تظل اكثر ثراء وغنى وتتعدد اوجهها بتعــدد اوجــه الحياة الهائلة ، بحيث لايستطيع منصــور معها ـ وهو الذي ينتمي الى شريحة من البرجوازية يصور الروائي انهيارها الايدولوجي الشامل ـ الا ان يصــرخ « حياتي تافهة ومملة ، لدرجة لا تستحق ان اورويها لاحد » وقد قال منصور ذلك بعد ان ســمع الياس نخله يتحدث عــن حياته . فأصابه الخوف : « منصور عبدالسلام يريد ان يتكلم عن اشياء هامة . ولكن بعد ان سمع الياس نخلة اصابه الخوف ، كاد يصرخ في وجهه .وسـمعه من كان قريبا منه يقول :

حياتي تافهة الخ[٣٠] .

اذا كانت وحدة الحياة تدمر في « الاشجار واغتيال مرزوق » نتيجة انتقال (الطيبة) من اقتصاد الاكتفاء الذاتي الى اقتصاد السوق ، فان هذه الوحدة تدمر في « النهايات » عندما تضطر القرية بسبب من الجفــاف والقحط الى العودة الى « « عصر الصيد » التي تعني العودة الى تلك الهوة المليئة بالدم التي كانت تفصل بين الانسان والحيوان ، اذ كان الانسان قاتلا للحيوان ، رغم انه يرى فيه اسلافه واقاربه . وعن هذا المعنــى يعبر (عساف) بطل الرواية بقوله « ان الانسان في هذه الايام يمتلك روحا شريرة لا تمتلكها الذئاب او ايــة حيوانات اخرى »[٣١] .

و (عساف) بطل رواية « النهايات » يعيش حالة من الانجذاب والهستريا ، لانه يعيش تلك المفارقــة القاسية التي يعيشها الانسان البدائي الاولى : ان يكون في وحدة كونية مع الحيوان ، وان يقتله في نفس الوقت، ولذلك وبدافع من هــذا الاغتراب الطبيعي يتشرد في المغاور والصحاري والكهوف ، ولا يصطاد من الحيــوان الا ما كان ضروريا لاستمرار الحياة .

ومأساة عساف والطيبة لا تنفصل عن المشــكلة الاجتماعية والسياسية التي لمسناهــا في « الاشجار واغتيال» مرزوق ، فاصوات الطيبة التي تطالب بانشاء سد يدرا الموت عن اهل الطيبة ، تقابل بالتجاهــل والتسويف والكذب من قبل السلطات في المدينة وعلى حين تنعم مناطق اخرى « بالمياه والخضرة وتحصل على ما تريده دون عناء . لان منها الحكام والعسكر ، فــان الطيبة بلدة مسكينة ، اذا امطرت الدنيا وجدت لقمتها، واذا امحلت مات الناس جوعا »[٣٢] .

واذا كان الياس يمتلك وعيا اسطوريا للعالم ، فان جوهر نظرة عساف الى العالم هي ايضا نظرة اسطورية وسحرية بدائية قديمة . ونحن نجد في شخصية عساف ملامح اكثر من شخصية دينية تاريخية ، في الديــانة المسيحية ، وليس عبثا ان يتساءل عساف من الضيوف القادمين من المدينة الى الطيبة ليمارسوا هواية الصيد قائلا : « ماذا يستطيع عساف ان يفعل ؟ هل هومسيح جديد ؟ » فهو فعلا يمتلك الكثير من ملامــح شخصية المسيح ، فهو « ابو الفقراء الذي لا ينام ساعة في الليل من اجل ان تعيش الطيبة وتبقى ، عساف الذي يحب الجميع وتقيل نفسه حتى يستمر الناس »[٣٣] ولذلك فهو لا يموت بل يظل حيا لا يموت ، وهو اكثر حياة من اهل القرية جميعا[٣٤] . وقد كان موت عساف شبيها بموت المسيح ، فاذا كانت (اورشليم) هي التي صلبت المسيح ، فان (اورشليم الجديدة) المدينة البرجوازية الحديثة هي التي قتلت عسافا .

لقد اصر الضيوف القادمون من المدينة هذه ان

يكون عساف ـ رغم احتجاجه ـ على همجية المدينــة هذه ـ هو قائدهم في حملة الصيد ، ولم يستطع ان يرفض بسبب الحاح اهل القرية الذين راوا ان ذلك من واجبات الضيافة ، الا ان الطبيعة تنفجر بكل قسوتهــا لتدفنه برمالها ، وقد كلل راسه باكليل هو كلبه الــذي عاش معه ومات دفاعا عنه عندما حاولت الطير ان تنهشه وهو ميت !

وفي الوقت الذي نجد فيه الكثير من ملامح السيد المسيح ماثلة في شخصية عساف ، فاننا نجد ملامــح وسمات شخصية تاريخية دينية اخرى هي شــخصية حواري المسيح الصياد بطرس . ان احــد الضيوف يخاطب عسافا بقوله : « ستكون قائد الحملة يا بطرس وسوف نعود بعيد وفير »[٣٥] ومن المعروف عن سمعان بطرس واخيه اندراوس انهما كانا صيادين وفيما هــو يمشي عند بحر الجليل ابصــر سمعان واندرداس اخاه يلقيان شبكة في البحر فانهما كانا صيادين »[٣٦] وقــد

خاطبهما السيد المسيح بقوله : « ساجعلكما صيادي الناس » . وقد اجتمعت هذه الملامح في عساف الذي كان هو ايضا صياد الناس .

وكما كانت حياة عساف ثرية وغنية وغير اعتيادية، فلقد كان موته ايضا ، اذ يستحيل موته الى استشهاد بطولي والي ولادة جديدة للقرية ، وتتحول مراسيم الدفن لجثة عساف الى تظاهرة شعبية ضد الموت القادم من المدينة ، اذ يتوجه وفد من اهل الطيبة بقيادة مختار القرية ليفاوض الحكومة بشأن بناء السد ، على حين ينظف الاهلون اسلحتهم استعدادا للثورة بوجه السلطة ان هي لم تنفذ بناء السد ، واستمرت في وعودها الكاذبة .

الشرق بعد التغيير :

تدمير وحدة الحياة ، انقسام الانسانية الى جماعات متصارعة ، تدمير الانسان وتشويهه ، وانطلاق كل مافي الانسان الشرقي من بربرية ، هذه هي الصورة الجديدة للشرق بعد التغيير . وازاء هذا الوضع الجديد تتساءل ام (رجب اسماعيل) بطل رواية « شرق المتوسط » بسذاجة قائلة : « مابال الدنيا تغيرت ! ايامنا كان الناس يحبون بعضهم ولا يبحثون عن الشقاء ! الان الاخ لا يعرف اخاه ، كل واحد يا نفسي »(٣٧) . وفي هذه الكلمات البسيطة تكمن مأساة منطقة (شرق البحر المتوسط) .

لقد قدم المؤلف لروايته بمواد من الاعلان العالمي لحقوق الانسان ، واختتمها بكلمة ينبه فيها على ما يحدث في الارض الممتدة « الى ما لا نهاية من شواطىء البحر المتوسط وحتى الصحراء البعيدة) بقوله : «وفي ظل التحديات كانت دائما السجون والتعذيب والاغتيال حتى جاء وقت اصبح الانسان فيه ارخص الاشياء واقلها اعتبارا) ثم يضيف الكاتب قائلا : « هذه الرواية تحاول ان تكون صرخة في جو الصمت ... في الوقت الذي تبدو في الافق غيوم سوداء كثيرة زاحفة ، لعل شيئا يحدث قبل ان يدمر الانسان في هذه المنطقة ويصبح مشوها ولا يمكن انقاذه .

وشرق المتوسط ، تروي حكاية سجين سياسي هو «رجب اسماعيل » وما يتعرض له من ضروب التعذيب، وبعد ان يؤدي سجنه وتعذيبه الى موت امه وسقوط صديقته (هدى) التي تتزوج من رجل غيره وهو في السجن ، وبعد ان يمرض هو بروماتيزم الدم ، يوقع ورقة الاعتراف والبراءة ويخرج من السجن ليسافر الى فرنسا ، ويحاول وهو يتعالج على يد طبيب فرنسي ، ان يسافر الى جنيف لغرض تقديم شكوى الى منظمة الصليب الاحمر يعرض فيها ما يحدث من تجاوزات خطيرة على حقوق الانسان ، وما يتعرض له الناس في شاطىء شرق المتوسط من اضطهاد واذلال وسحق .

الا ان السلطات ، التي طلبت منه ان يبعث لها بأخبار الطلبة خارج الوطن ، تتابع نشاطه خارج وطنه، وتوقف (حامدا) زوج اخته (انيسة) وتجعل منه رهينة الى حين عودة (رجب) من الخارج ، ويضطر رجب للعودة فيعتقل ثانية ، ويرمي به الجلادون ذات ليلة قرب دار حامد وقد فقد بصره ، ولا يلبث ان يموت متأثرا بالتعذيب ، بعد اربعة ايام من خروجه من السجن.

والصورة التي يعرضها الكاتب لمنطقة شرق المتوسط ، هي صورة قاتمة ومرعبة ، ويلخص (رجب) لامراة فرنسية ما يجرى في بلاده قائلا : « الانسان في بلادنا ارخص الاشياء ، اعقاب السجائر اغلى منه .. آه لو تنظرين لحظة واحدة في قعر سرداب من آلاف السراديب المنشورة على شاطىء المتوسط الشرقي وحتى الصحراء البعيدة . ماذا ترين ؟ بقايا بشر ولهاثا وانتظارا يائسا ، وماذا ايضا ؟ وجوه الجلادين الممتلئة عافية وثقة بالنفس »(٣٨) . وانه لامر ذو دلالة ان يكون « نوري » قائد حملات التعذيب شبيها بشخصية « ايورغو ايوردان » في رواية كونستانتان جورجيو « الساعة الخامسة والعشرون »(٣٩) الذي ضرب زوجته ايولاند حتى الموت ، على حين حاول الانتحار بضرب راسه على جدران الزنزانة « لانه لا يستطيع ان يتصور ان خيوله العربية الاصيلة ستنفق من الجوع والعطش » ولقد نعت قاضي التحقيق عمل ايوردان ــ الذي تحول فيما بعد الى اداة بيد الفاشست ــ هذا بالبربرية قائلا : « ان ضرب زوجته ضربا مميتا ، وواقع حبه العنيف لخيوله ، ذلك الحب الذي لا يشعر بمثله نحو البشر ، ليس اكبر خطيئاته ، بل انها مجرد التأثير لعقلية معينة، انها البربرية ... انه ككل البرابرة يمقت البشر ، حتى يبلغ به المقت حد افنائه »(٤٠) .

و(نوري) في (شرق المتوسط) شديد الشبه كما اسلفنا بـ (ايوردان) فهو يسأل رجبا بعد تعذيبه ، وبعد ان راى الدماء على جسده ، قائلا :

« ما رايك بهذه الحفلة ؟ الا تعترف ؟ »(٤١) .

الا انه من جهة اخرى « يحب طيوره ، يطعمها بيديه ، يقف طويلا يتأمل ريشها الاصفر ، مناقيرها التي تنغمس في فنجان الماء الابيض . كانت ابتسامة شديدة الفرح تطفو على وجهه وهو يرقبها »(٤٢) .

وفي « شرق المتوسط » تعود فكرة « الجيل الخائب » الى الظهور ثانية ، كما انها ستظهر ثالثة في قصته « حين تركنا الجسر » . الا ان هذه الفكرة تعرض

في الرواية بشكل رمزي ، يصبح الجنس فيها موضوعا للترميز الفني ، فرجب اسماعيل يلتقي بامراة شبقة تلتقطه في شوارع باريس ، ولكن المراة تحبط في ارواء شبقها . فهي تتعرى امام رجب قائلة : « الا تراني عارية ماذا تنتظر ؟ » فيجيئها جواب (رجب) الذي ينفي عنه صفة الرجولة : « واشعلت سيجارة ثانية ، كنت اريد ان افعل شيئا ، لكن الشعور بالعجز ، جعل الفكر ترتد الى داخلي مثل موجة النار ، كنت اخاف من الفشل ، من السخرية ، اردت ان اقول لها اني مريض ، او متعب ، لكن الكلمة الوحيدة التي سمعت نفسي اقولها :

ـ انا لست رجلا »(٤٣) .

والواقع ان هذه الفكرة تعود الى الظهور في رواية « شرق المتوسط » رغم ان بطلها يتجاوز ـ بوعي تام ـ مصيره الشخصي ، ليرتفع الى مستوى من العمومية ، اذ يعود الى وطنه قاطعا علاجه ، ومواجها مصيره الفاجع رغبة منه في انقاذ حامد واسرته ، وانقاذ شرفه الذي تلوث بالخيانة والسقوط .

وبشكل رمزي ايضا ، يتكرر ظهور فكرة (الجيل الخائب) في قصة الكاتب المجازية « حين تركنا الجسر » وبطل الرواية « زكي نداوي » يقصد منطقة خاصة بصيادي الطيور ، ويمكث فترة طويلة بهدف اصطياد طائر يطلق عليه « ملكة الطيور » ويوفق زكي بعد جهد طويل من اصطياد الملكة ، ولكنه حين يمسكها بيديه ، يكتشف ان ما اصطاده ليس ملكة ، وانما (بومة) : « رايتها في ضوء القمر . كانت وهي تتمرجح وتهتز بين يدي ، في ضوء القمر .. كانت اقبح بومة تراها العين ، كانت باردة .. وميتة »(٤٤) . والقصة احداثها مجازية ، وهي كناية عن احداث حزيران ، ونهايتها كناية عن هزيمة حزيران عام ١٩٦٧ .

من الاسطورة الى الواقع :

قد يتبادر الى الذهن ، بعد كل ما قلناه عن ادب منيف ، ان الكاتب ـ وهو يتناول مسألة التغيير الاجتماعي ـ يقف موقفا معاديا للحضارة والتقدم ، وقد يفرز هذا الراي ، استخدام الروائي للاسطورة والطقوس السحرية ، والموروث الدني ، ادوات في منهجه التعبيري والواقع ان العكس هو الصحيح تماما . بل ان القاص يعبر عن موقف من الحضارة الغربية يتفلت فيه من اسر عقد النقص والدونية . وفي رواية « الاشجار واغتيال مرزوق » يكتب منصور عبدالسلام الى صديقته البلجيكية « كاترين » قائلا : « والملوك عندنا يا كاترين لا يشبهون ملوككم ابدا .. كل رجل عندنا ملك .. وهذا الملك قاس لدرجة ان الشرر يتطاير من عينيه .. وكل يوم يقتل مئات الناس ويسرق كل فحمة تنبت في اي شبر من الارض ويلقي للناس الفتات »(٤٥) .

ان العلاقة بين منصور وكاترين هي اول علاقة من نوعها في الرواية العربية »(٤٦) . فهي كما يقول طرابيش « اول علاقة حب بين شرقي وغربية ، غير محكومة لابعاد تاريخي ، ولا بمشروع انتقام سري او سافر ، ولا بالرضة الاستعمارية ، ولا بعقدة النقص والدونية ، ولا بصراع مزعوم بين الروح والمادة ، ولا بحرب الجنسين الازلية ، ولا حتى بالشهوة الغرائبية »(٤٧) .

وفي « شرق المتوسط » يقف رجب موقف المعجب من الليبرالية والديمقراطية الغربية ، اذ يكتب قائلا : « في باريس رايت امورا اعجب ، الاحزاب لها مراكز مكتوبة عليها الاسماء بوضوح : يدخلها الناس دون خوف ... اما الجرائد فانها تنشر كل شيء ... الافكار وحوادث القتل والطرق الحديثة في العلاقات الجنسية »(٤٨) . وهذا الموقف من الحضارة الغربية يؤكده القاص على لسان الفنان الشرقي عبدالغفور ، الذي اختار المهجر ، وهما يتحدثان عن لوحة الغرنيكا لبيكاسو ، اذ يقول عبدالغفور معللا اقامته في فرنسا : « لاننا نزحف الى الخلف ، نرفض الحضارة وتجاربها ، وامامنا وقت طويل لندرك هذه الحقيقة »(٤٩) .

ان القاص في موقفه من التغيير يقف الموقف الذي وقفه كبار الفنانين العظام في التاريخ ، فهو اذ يتشبث بقيم الماضي الانسانية الاصيلة ، لا يعادي التقدم والحضارة . بل ان تقدم الجنس البشري هو هدفه النهائي ، ولعل هذه الحقيقة تتجلى في رواية «النهايات» فرغم الشوق العارم والحنين الدائم الى وحدة الحياة والوجود ، فان القاص ينتصر للحضارة والتقدم : فالانسان الذي حولته الآلة الحديثة « الى مكائن اشبه ما يكون بالرياح السوداء » وصارت الحيوانات في الصحراء تهرب منه ، هو نفسه الذي يقف ليقول على لسان المختار : « لن اعود الى الطيبة مرة اخرى الا لاحمل بندقية وابقى في الجبل ... اما اذا وافقوا على بناء السد فسوف اعود على ظهر بلدوزر لكي يبدا العمل ، ولكي تبدا الطيبة تعرف معنى الحياة بدل هذا الموت الذي لقيته كل يوم »(٥٠) .

لقد اسلفنا القول بان القاص ـ وهو يستخدم الاسطورة ـ لا يحيل الواقع الى اسطورة ، بل يظل هذا الواقع ماثلا في كل تناقضاته . ان العلم هو في ادب منيف ، بديل الاسطورة وابطاله يناضلون باستمرار من اجل تغيير الواقع ، ومن اجل حياة بشرية واجتماعية يسودها العقل والعدل والعلم .

وقد يوهم ، ما زعمناه من شبه بين « شرق المتوسط » و « الساعة الخامسة والعشرون » . بان

المؤلف يقف من الحضارة الحديثة والتقدم الانساني ، موقفا سلفيا شبيهـــا بموقف كونستانتن جورجيو ، الا اننا يجب ان نسارع لننفي ذلك ، فالشبه يقتصر علــى بعض الوقائع والشخصيات ، لكـــن منهجي الكاتبـــن يختلفان ايديولوجيا ويتناقضان ، فعلى حـين يـرى جورجيو في الحضارة الالية الحديثة او ما يسميه هــو « بالرقيق التكني » خطرا ماحقـــا يهدد الانســـان والبشرية الى دون ان يميز بين حضارة آلية اشتراكية او راسمالية او فاشية ، يرى الكاتب منيف في هــذه الحضارة بديلا للتخلف الشرقي وانتصارا للانسان على القهر والاستبداد والتخلف .

واذا ما نحن حاولنا رصد المؤثرات الروائيـــة الغربية او العربية في ادب منيف ، وجدنا ان روايــــة « شرق المتوسط » في احداثها وفي بنائها الفني شديدة الشبه برواية الكاتب الايطالــي « انانسيو سليونـــة » « فونتمارا » التي تروي تفتت العــلاقات الاقطاعية ونشوء الراسمالية ، وصعود الفاشية في ايطاليا ،ويبدو ان كاتبنا منيف كان يطمح الى كتابة رواية شبيهـــة بفونتمارا في بنائها الذي يعتمد على ثلاثة اصوات ، اذ تقوم برواية الاحداث فيها اسرة مكونة من شيخ وزوجة وابنة ، تتداخل اصواتهما الثلاثة في عملية سرد الاحداث، لقد كتب رجب الى اخته انيسة يقول : « اريد ان تكتب رواية معا ، ومن نحن ، ليس انا وانت فقط ، بــل واريد ان يكتب الصغار ... لو كتب عادل بعض الاشياء وتركناها على بساطتها وصدقها ، ولو كتب حــامد ، ولو كتبت انت ، ثم اكتب انا بعد ذلك ، لو هذا الشيء حصل ... سيكون شيئا جديدا وجميلا »(٥٢) . وقد تحقق لمنيف شيء من ذلك في روايته ، اذ يشترك اثنان من الاسرة هما رجب وابنه في رواية الاحداث بالتناوب.

ولكن على الرغم من موقف منيف من الحضـــارة الغربية الحديثة ، غير المحكوم بعقد ومركبات النقص والدونية ، فانه ينزلق الى نفس الخطا الذي انزلق اليه الكثير من الروائيين العرب الذين تناولوا موضوع اللقاء بين الشرق والغرب ، اذ يقول بثنائية الشرق والغرب، فمنصور عبدالسلام يخاطب صديقته الغربية كاتريـــن قـــائلا :

« كاترين نحن عالمان التقيا بالصدفة .. لاتتبعي كثيرا ، ليس لاني لا اريدك ، ولكن لان لقاء مثل هـــذا الذي تحلمين به سيكون قصيرا وفاجعا .. نحن كما قلت عالمان ، عالمان »(٥٣) .

والواقع ان تفسيرنا للنص قد يتناقض مع ماقلناه سابقا عن هذه العلاقة ، لكن هذا المفهوم للشرق وللاستبداد الشرقي الذي يقلب التاريخ الى جغرافيا ، فيصبح فيه الشرق مفهوما جغرافيا لا تاريخيا ، ويصبح الاستبداد صفة ازلية مقترنة بالشرق ، هذا المفهوم يؤكد نفسه على صعيد البنية الفنيـــة ، اذ تفتقر احداث معظم روايات القاص ـ وشرق المتوسط مثل واضح على ذلك ـ الى الارضية التاريخية ولعل القاص نفسه ، يؤكد هذا المعنى بشكل مباشر « حين يضع على لسان رجب قوله لابنسى في رسالته عن الرواية التي يزمع كتابتها انـه يريدها « ان لا يكون لها زمن » وهكذا ينقض الروائي ما يقوله على صعيد السرد ، بما تقوله البنية الفنيـة للرواية ليظل موقفه متأرجحا بين مفهـــوم تـاريخي للشرق ، يتشوف الى المستقبل بايمان وثقة ، وبـــين مفهوم جغرافي للشرق يعجز عن رؤية حركـة التاريـخ وآفاق المستقبل .

ان مشكلات كثيرة تبرز على صعيد المنهج التبصيري والبنية القصصية لدى القاص منيف ، ولعل اول هذه المشكلات ان مفهوم القاص لواقعية يقـــوم على اساس الوصف الطبيعي للواقع اليومي . ومن شأن هذا التصور الخاطىء للواقعية ان يفقد الكاتب القدرة على استبصار وكشف الدوافع الجوهرية الصانعة للاحداث .وقليل من الكتاب من يستطيع ان يتناول اليـــومي والوسطي والعادي من الاحداث ، ولكنه لا يظل كافيا على سطحها، بل يجسد من خلالها ما هو جوهري وعميق واساسي، ذلك « ان التناقضات الاجتماعية الكبيرة لا تحافـــظ على حدتها في الواقع اليومي ، وانهـــا لا تظهر فيه في خصبها وغناها الا بصورة استثنائية فقط ، ولا تظهر فيه ابدا في تفتحها ونقاوتها . انَّ الاعلان عما هو ممكن في الواقع اليومي كمعيار للواقعيـــة يعني اذن التخلي بالضرورة عن صياغة التناقضات الاجتماعية في شكلها الاكثر تفتحا ونقاوة . ان هذا المعيار الجديد للواقعية يضيق حتى مجال الواقع اليومي نفسه »(٥٤) .

ان اليومي والعرضي يصبح جوهريا ورئيسا لدى منيف « فشؤون الحياة الصغيرة لديه هي الصـــورة الشخصية لكبريات القضايا واكثرها جدارة باهتمام

الانسان وكفاحه البطولي » (٥٥) ، الا ان هذا النهج ادى الى ظواهر خطيرة في ادب الكاتب . ان جميع روايات الكاتب لاتصاب بالتصدع فحسب ، بل وتصاب بالورم غير الفني ، اذ يعمد القاص الى تسجيل ابسط واصغر التفصيلات الصغيرة في احداثه ، جانحا نحو الطبيعيـة والتسجيلية ، ولقد وفق الكاتب في رواية (الاشجـــار واغتيـــال مرزوق) في أن يستخـدم اسلوبين لكشف وتصويـر شخصياتـــه ، يتناسـب كل منهما مع وعــي الشخصية ومع رتبتها في السلم الاجتماعي ، فلقد كان الاسلوب الموضوعي في رواية الاحداث يتناسب الى حد كبير مع شخصية اليـاس وخبرتـه ووعيـه وطبقتـه الاجتماعية ، على حين كان استخدام تيار الوعي لتصوير

شخصية البرجوازي الصغير والمثقف منصور عبدالسلام منسجما مع الطابع الذاتي لتجربتـه ووعيه وطبقتـه الاجتماعية . الا ان المؤلف بحرصه على ايراد الكثير من التفصيلات الزائدة وتكرر هذه التفصيلات عبر انثيالات الوعي للشخصية ، جعل هذا الجزء من الرواية يصاب بالخلل ، ويبـدو فقـيرا بالقياس الى الجـزء الخاص بالياس نخلة .

ويبلغ الافتقار الى التركيز والحذف في احداث القاص مدى في رواية«النهايات»بحيث ان الفصول السبعة الاولى تبدو زائدة يمكن الاستعانة منها بفصل واحـد بمهـد لاحداث الرواية ، على حين يعبر استخـدام الكولاج في الجزء الاخير من الرواية وتدوين الكثير من الحكايات سواء ما كان يروى شفاها او ما اقتطعه المؤلف من الكتب ، يعبر عن ما قلناه من تصدع في بناء الرواية عند الكاتب ، وذلك يصدق بنفس الدرجة على الجزء الخاص بمذكرات منصور عبدالسلام في « الاشجار واغتيال مرزومه » .

ورغم ان احداث قصته « حين تركن الجسـر » احداث مجازية ، فان الكاتب اسرف في التفصيلات الزائدة وغير الدالة الى الحد الذي بدت الرواية فيـه باعثة على ملل القارىء ، ان مثل هذا الحدث المجازي كان يمكن كتابته بشكل قصة قصيرة ناضجة ومكتملة بدلا من ان يوضح ـ بشكل مفتعل ـ في كتاب تربو عدد صفحاته على المائتين ، وهذا يصدق ايضا على قصة حب مجوسية التي ظلت تتأجح بين قالبي القصة القصيرة والاقصوصة الطويلة .

والنزعة التسجيلية لـدى المؤلف ، لا تظهر بشكل جلي في ايراد الكاتب لكثير من التفصيلات الزائدة في الرواية « شرق المتوسط » فحسب ، بل يجسد الكاتب ذلك من خلال شخصية (رجب) الذي يتساءل قائلا ! « كيف انسقت الى مواقف غبية وانا افكر بكتابه شيءعن التعذيب؟ ثم يجيب رجب على تساؤله قائلا : « يبدو لي الامر الآن غاية في البساطة ليس مطلوبا (كذا) كتابة قصة ، لا ، ان الاحداث التي رايتها . باي طريقة سجلت تكفي لان تكون شهادة ادانة بالموت على هؤلاء القتلة ؟ » !

وليس عجيبا بعد ذلك ـ والقاص بحج نحـــو الطبيعية والتسجيلية في معظم اعماله ـ ان تختفـــي الملامح التأريخية لاحداث وشخصياته ، ان الاطار التأريخي للاحداث . وبعدي المكان والزمان غير واضحين في اعمال المؤلف ، وباستثناء رواية «الاشجار» التي تقع احداثها في مصر والتي يعمم فيها القاص المكان بذكاء لتصبح مصر هي كل البلدان العربية التي خاضت تجربة شبيهة في بناء الاشتراكية ـ فان المكان في روايته الاخرى يفقد كل الملامح التأريخية وتصبح قرية (الطيبة) مجرد قرية بدائية بلا ملامح سوى مابرد عنها في حديث الياس نخلة

من انها تحتوي على آثار قديمة .

واذا كانت شخصية (رجب اسماعيل) ذات ملامح اجتماعية وايدولوجية واضحة ، فأن ملامح الشخصيات الأخرى تفتقر الى هذا الوضوح : (فنوري) وشخصيات الجلادين تفتقر الى الملامح الاجتماعية والسكيولوجية ، ونحن لا نعرف شيئا عن دوافعها التي تكمن وراء سلوكها البربري .

على ان اعمال الكاتب تحفل ـ من جانب اخر . بالكثير من المظاهر الواقعية المشرقة . واول هذه المظاهر ان الكاتب يدين استلاب الانســان في ظل البرجوازيـة والراسمالية الناشئة ، ويمتلك نزوعا مخلصاً لتصوير المشكلات الرئيسة للوجود البشري والاجتماعي في صورة مخلصة للحقيقة وصادقة معالواقع الاجتماعي والانساني. وفي اعماله الادبية نجد هذا الانقسام للانسان بين الفرد والجماعة وبين الخاص والعام . بطريقة تشير الى ضرورة اعادة الوحدة المفقودة ، والعمل على خلق وبناء الانسان الكلي المنسجم والمزدهر الشخصية .

ان المقولة الرئيسية و « المعيـار الرئيس للادب الواقعي هو لنموذج ، ذلك المركب الغريب الذي يربط الخاص والعام بطريقة عضوية في كل الشخصيـــات والمواقف » (٥٦) ورغم ان ادب منيف يعتمد في احداثه ومواقفه على ما المتوسط الحسابي الذي هو جوهـــر الطبيعية ، فان شخصياته ليست كذلك ،فهي تنتقل خلال الحدث من العرضي الى الرئيس ، وتمتلك من الوعـي بحيث ترفع معه العنصر الشخصي العرضي في مصيرهـا الى درجة عالية من العمومية . والميزة الاعمق في هذه الشخصيات انها لا تعاني مصيرها الشخصي والفردي في الصدفة المعطاة مباشرة وبصورة عضوية ، ولا في رد الفعل العاطفي العضوي والتلقائي على هذا المصير ، بل تكمن هذه الميزة في هذه الشخصيات في تخطيها بكامل حياتها الداخلية للمعطى البحت تخطي معايشة ، بحيث تربط مصايرها الفردية بالمعايير العامة .

وترتبط بهذه الميزه وتعتبر جزءا منها ميزة ان هذه الشخصيات تواجه ضروب التنكيل والاضطهاد والقمع الشـخصيات تواجه ضـروب التنكيـل والاضطهــاد والقمع(٥٧) .

ولاتحطم ، بل تقف بصلاحية لا مثيل لها لتواصل الكفاح والنضال ضد العنف والارهاب والقمع ومن اجل انبل القضايا الانسانية ، يحدوها الامل بالمستقبل ، فرغم ان عبدالسلام منصور هو نموذج للجيل الخائب فانه يصر على مواصلة الكفاح بالطرق المتاحة والتي تناسب وعيه وطبقته الاجتماعية : انه يكتب في مذكراته عن مرزوق قائلا : « سوف لن تضيع يا مرزوق . اذا لم استطع ان اثار لك ، فسوف اكتب عنك . . . ساكتب عنك انـك

الانسان .

وعساف يقتل بيد اورشليم الجديدة ـ كما اسلفنا ـ لكن موته لا يذهب سدى ، بل يتحول الى جذوة تشعل نار الثورة والموت والفردية ، ورجب اسماعيل يقطع علاج اسقامه ليعود الى وطنه متخطيا مصيره الفردي بوعي تام لا ليطلب الطهارة والغفران بل لينقذ بقايا الانسان التي يحسها تتهدم في داخله كل لحظة (٥٨) ، يعود وكله امل واصرار ـ على مواصلة الكفاح ضد الجلادين « انه الحقد .. ومن حقدي وحقد الملايين سوف نهدم سجونكم ... بأيدينا لا بالسنتنا كما كان يفعل الكثيرون .. يهدمون السجون بالسنتهم ثم يرممونها مرة بعد اخرى ويفتحون فيها انفاقا جديدة ، ويضيفون لها دهاليز جديدة ليستقبل الافواج الجديدة . خذوني هذه المرة ، ولكن لن تأخذوا الا جسدا ميتا ، اما ما حاولت ان انقذه ، فانتم الذين ، انقذتموه »(٥٩) .

ولقد وقف حامد طيلة خمس سنوات موقفا سلبيا من سجن رجب ولكنه ينخرط في النهاية في صفوف المناضلين ضد العسف والارهاب ليحل في السجن بعد موت رجب ، وتعترف انيسه التي فقدت اخاها رجبا بأنها كانت مخطئة حين عملت على دفع رجب للاعتراف والخروج من السجن ، وتصر على ان تتابع طريقة رجب نفسها بان تدفع الامور الى نهايتها وتنشر اوراق رجب «لعل شيئا بعد ذلك يقع» .

ان بناء الانسان الجديد هو ـ كما قلنا سابقا ـ واحد من اهم الاهداف في ادب منيف وانه لامر ذو دلالة ان ينهي الكاتب الذي يصور ادبه الانهيار الايدولوجي للبرجوازية ـ قصته (حين تركنا الجسر) وقد تفتحت في ذهن (زكي النداوي) كوى للنور والضوء وهو يستمع الى حديث عامل الهاتف وحديث زميله في الغرفة ، اذ يدور بينهما وبين (زكي نداوي) هذا الحوار :

« يمكن دائما بناء الجسور .. الصعب هو بناء الانسان . ولا اعرف لماذا سيطر علي الغباء .. سألته :

ـ بناء الانسان ؟

ـ نعم بناء انسان من نوع جديد !

ـ تقصد انسانا لا يترك الجسر ويعرف كيف يتعرف

ـ لا افهم جيدا .

قال عامل الهاتف بعد ان التفت اكثر من مرة .

ـ ماذا لو تركنا حديث الجسور ؟

قال الثاني :

ـ نتحدث عن البشر .. الجسور لايعرفها الا زكي نداوي قلت بحدة .

ـ لا يعرف الا ذلك الجسر اللعين » .

ثم يضيف الكاتب على لسان (زكي نداوي) الذي مني بخيبة امل كبير وهو يحاول اصطياد ملكة الطيور ، في اصطياد طائر « طائر البوم بدلا من الملكة ، يضيف قائلا : « لما تركت الرجلين استبدت بي افكار كثيرة وغامضة ، فكرت بالكلمات التي قالوها ، بدت مضيئة واقرب الى شيء احبه .. وقررت ان اتعرف بطريقة جديدة ! » (٥٩) .

ان الكاتب لا يصور الكيفية التي تتحلل فيه ـ في مجرى التطور الاجتماعي طبقات اجتماعية معينة ، وايدولوجيات معينة ، بل ويصور الكيفية تنهض فيه في مجرى العملية التاريخية ، قوى وطبقات وايدلوجيات جديدة . تقوم على انقاض القديمة .

هوامش :

١ ـ عبدالرحمن منيف : شرق المتوسط ، دار الحرية للطباعة ١٩٧٧ ص ١٦٢ .

٢ ـ حول بنية الرواية الحديثة انظر : جورج لوكاش : تقرير عن الرواية ، ترجمة جورج طرابيشي ، مجلة دراسات عربية العدد ١١ ، ايلول سبتمبر ١٩٧٨ والرشيد الغزي: النظرية الاجتماعية في الادب ، قضايا الادب العربي المعاصر ، سلسلة الدراسات الادبية ، اصدار مركز الدراسات والابحاث الاقتصادية والاجتماعية ، جامعة تونس ١٩٧٨ .

٣ ـ ميشيل زيرافا : سوسيولوجيات الرؤية ، ترجمة جمال شهيد ، مجلة الاداب الاجنبية العدد ٤ نيسان ١٩٧٥ .

٤ ـ ارنست فيشر : ضرورة الفن ، ترجمة اسعد حليم ، الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر ١٩٧١ ص ٥٦ .

٥ ـ صدقي اسماعيل : مقدمة رواية الاشجار واغتيال مرزوق ص٥

٦ ـ عبدالرحمن منيف : الاشجار ... واغتيال مرزوق دار العودة ـ بيروت ص ٢٣٧ .

٧ ـ ليرمنتوف : بطل من هذا الزمان ، ترجمة سامي الدروبي ـ دار الطبع والنشر باللغات الاجنبية ص ١٩٠ .

٨ ـ عبدالرحمن منيف : الرواية ص ١٢٨ .

٩ ـ الرواية ص ٢٦٨ .

١٠ ـ الرواية ص ٢٤٦ .

١١ ـ الرواية ص ١٥١ .

١٢ ـ الرواية ص ٢٤٥ .

١٣ ـ حسن حنفي : الاغتراب الديني عند فيورباخ ، عالم الفكر ، المجلد العاشر ، العدد الاول ، ابريل ـ يونيو ١٩٧٩ ص ٤٤ .

١٤ـ الرواية ص ١٤٠ .

١٥ـ الرواية ص ١٩٦ .

١٦ـ الرواية ص ٢١٣ .

١٧ـ د . عبدالمنعم تليمة : مقدمة في نظرية الادب ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٧٣ ص ٢٨ـ٢٩ .

١٨ـ فيشر : ص ٥٢ .

١٩ـ فيشر : ص ٥١ .

٢٠ـ مراد وهبة : الاغتراب والوعي الكوني ، عالم الفكر ، المجلد العاشر ، العدد الاول ابريل ـ مايو ـ يونيو ١٩٧٩ ص ١٠٥ .

٢١ـ الرواية ص ٩١ .

٢٢ـ الرواية ص ٥٠ .

٢٣ـ سير جيمس فريزر : الغصن الذهبي ، دراسة في السحر والدين ، جـ ١ ، ترجمة د . احمد ابو زيد ، الهيئة المصرية للتاليف والنشر ١٩٧١ ص٣٩١ .

٢٤ـ نفسه ص ٢٠٧

٢٥ـ نفسه ص ٣٨٧ .

٢٦ـ الرواية ص ٤٤ .

٢٧ـ ريتا عوض : اسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٧٨ ص ٥١ .

٢٨ـ الرواية ص ١٣٩ .

٢٩ـ الرواية ص ٦٣ .

٣٠ـ الرواية ص ١٤ .

٣١ـ عبدالرحمن منيف النهايات ١ ، دار الاداب بيروت ١٩٧٨ ص٦٠

٣٢ـ الرواية ص ٦١ .

٣٣ـ الرواية ص ٩١ .

٣٤ـ راجع الرواية ص ٩٩ .

٣٥ـ الرواية ص ٦٢ .

٣٦ـ مرقس ١ : ١٦ .

٣٧ـ عبدالرحمن منيف : شرق المتوسط ، دار الحرية للطباعة بغداد ١٩٧٧ ص ١٥٧ .

٣٨ـ الرواية ص ١٧٧ .

٣٩ـ اشار الى الشبه بين الروايتين د . علي عباس علوان ، راجع ملتقى القصة الاولى اعداد : دائرة الشؤون الثقافية دار الحرية للطباعة بغداد ١٩٧٩ ص ٦٣ـ٦٤ .

٤٠ـ كونستانتان جورجيو : الساعة الخامسة والعشرون ، ترجمة فائزكم نقش ، دار اليقظة العربية للتاليف والترجمة ط ٣ ١٩٦٦ ص ٧٠ .

٤١ـ الرواية ص ١١٤ .

٤٢ـ الرواية ص ١١٨ .

٤٣ـ الرواية ص ١٨٩ .

٤٤ـ عبدالرحمن منيف : حين تركنا الجسر ، دار العودة ـ بيروت ١٩٧٦ ص ٢٤٥ .

٤٥ـ الرواية ص ١٨٩ .

٤٦ـ راجع شجاع مسلم العاني ، الرواية العربية والحضارة الاوربية، سلسلة الموسوعة الصغيرة ٣١ بغداد ١٩٧٩ .

٤٧ـ جورج طرابيشي ، شرق وغرب ، رجولة وانوثة ، دار الطليعة ـ بيروت ١٩٧٧ ص ١٨٧ .

٤٨ـ الرواية ص ١٨٨ .

٤٩ـ الرواية ص ١٩٦ .

٥٠ـ الرواية ص ١٨٣ .

٥١ـ كونستانتان جورجيو : نفسه ص ٧٩ .

٥٢ـ الرواية ص ١٦٣ .

٥٣ـ عبدالرحمن منيف : الاشجار واغتيال مرزوق ص ١٨٩ .

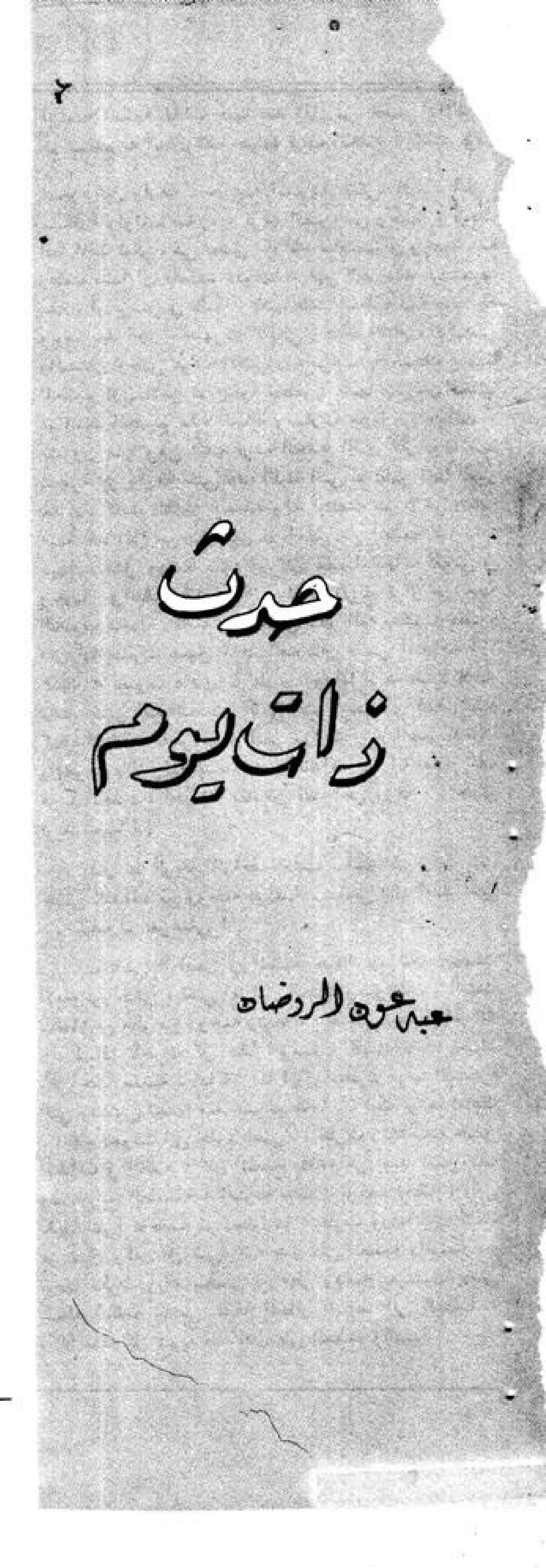
٥٤ـ جورج لوكاش : دراسات في الواقعية ، ترجمة د . نايف بلوز دمشق ، ١٩٧٠ ص ٤٠ .

٥٥ـ صدقي اسماعيل : مقدمة الرواية ص ٧ .

٥٦ـ جورج لوكاش : دراسات في الواقعية ، ترجمة امير اسكندر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧١ ص ٢٨ .

٥٧ـ عبدالرحمن منيف : نفسه ص ٢٦٩ .

٥٨ـ عبدالرحمن منيف : شرق المتوسط ص ٢٠٠ .



تفاء الواجهات الامامية للبيوت بالشمس ، عند الظهيرة تبلغ السطوح القديمة ثم تبدأ تنحدر شيئا فشيئا، حتى تتحول في اخر النهار الى مادة صفراء واهنة ، تعطي قليلا من الدفء وكثيرا من الاحساس به . يتجمع الصبية والذباب والنسوة عند اصول الجدران ، فالجميع يهربون منا لبيوت التي يغشاها البرد القارس والرطوبة التي تنفذ حتى العظام . حتى اذا سحبت الشمس اخر خيوطها وهبط برد اول الليل سارع الجميع الى الاحتماء بالبيوت بخطى ثقيلة متعبة . وتظل زكية بنت حسن النداف اخر من يدخل البيت ، تظل في الشارع رغم البرد والظلام . تتكيء دوما على جذع شجرة ميت مغروس في الارض ، تعلق نظرها باتصال الزقاق بالشارع الرئيس تحدق في الظلمة . ترقب المارة تتفرس في وجوههم وهي تحتضن الجذع بوله .. ان القليلين هم الذين يعرفون تاريخ الجذع : النسوة المتقدمات بالسن والرجال الكبار : اما الفتيات الصغيرات والاولاد اليافعون فلا يعرفون عنه غير انه جذع مغروس في الارض راوه منذ ان فتحوا عيونهم على الدنيا او عندما هبطوا هذه المحلة لاول مرة .. لكن احدا من الصغار والكبار لم يشك يوما في اهمية هذا الجذع الذي غدا جزءا من تاريخ المحلة وراح الجميع ينظرون اليه باحترام كبير . وكانت زكية بنت حسن النداف تؤكد بان الجذع كان في الاصل شجرة مقدسة . فكانت تشعل الشموع تحته مساء كل جمعة ، وتؤكد بانها تسمع صلوات وادعية عند اصل الجذع وبأنها الوحيدة التي تعرف تاريخه حتى صارت النسوة الصغيرات وحتى الكبيرات اللاتي يعرفن تاريخ الجذع ينذرون له النذور ويلطخنه بالحناء ويعلقن عليه الخيوط الخضراء .

كانت زكية بنت حسن النداف واقفة تحتضن الجذع كعادتها كل ليلة حين مر امامها في تلك الامسية الباردة من شهر كانون الاول شخص يطأ المحلة لاول مرة .. انها لم تره سابقا ، لكنه يبدو اليفا لديها ، تفرست به خلل الظلام وحاولت استكناه ملامحه ، لكنه كان غريبا ، انها لكثرة ما كانت تراقب المارة في الزقاق تكاد تعرف كل ناسه من خلال ملامح محددة فيهم ، لم تكن تولي الوجوه اهتماما . فهي تقضي معظم مراقبتها في الليل ، بعد هبوط المساء وحتى الساعة العاشرة او اكثر .. تحتضن الجذع وتحدق في الظلام ، كانت تعرف الجميع من طول القامة او قصرها ، من حركة الرجلين او اليدين ، من استدارة الراس او طريقة النظر ، وكان الجميع ينظرون نحوها بالفة حقيقية ، يحيونها ، او يعلقون بكلمة واحدة او كلمتين . على حالة الجو او اي امر جديد بالملاحظة ثم يمضون . كان البعض يداعبها بحنان . لكن احدا لم يفكر

بالاساءة اليها ، كانت تعرف الجميع ، رجالا ونساءا واطفالا ، وكانت تعرف اصدقاءهم واقاربهم ومواعيد زياراتهم ، في الاعياد او ايام الجمع او المناسبات العامة ، حتى ذاع خبرها في المحلات المجاورة وعرف الجميع انها تنتظر احدا . .

قالت زكية بنت حسن النداف في نفسها : انه غريب ، انني لم اره يطرق المحلة في يوم ما ، واستعرضت في مخيلتها جميع الذين يسكنون المحلة واصدقاءهم واقاربهم لكن لا يشبه احدا منهم : ان له مشية خاصة به، كان الظلام كثيفا ، الا انها هزت راسها بثقة ، وراهنت نفسها ان تتخلى عن اسمها وعن كل الجذع ان ظهر لها فيما بعد ان الذي يمر امامها احد سكان المحلة او احد اصدقائهم اوا قاربهم ، كان غريبا بدون ادنى شك ، الا انه اليف لديها ، لاحظته يبتسم وهو يمر امامها طويلا ، مهيبا يلقي بشعر راسه الكثيف الى الخلف في تسريحة حديثة ويحمل في يده حقيبة سوداء ثمينة ويرتدي معطفا ثقيلا اسود ، لاحظت ان حذاءه جديد وكان يبدو مثل حائر او كمن يبحث عن بيت احدهم وكانت تنظر نحوه بمزيج من الكبرياء والدهشة والتساؤل ، وكان يحدق في الظلام وكأنه يشربه بنهم متزايد ، وحين تجاوزها لم ينظر اليها ، وكأنه لم يرها او يحس بوجودها ولا حظت ان راسه يندفع الى الامام بتحد غريب وانه يسير بثقة متناهية .

كان زمنا طويلا حين تركها سلمان مطر من زوجته رديفة في ليلة كهذه ، احدى ليالي كانون الاول الباردة ، كان يسير بثقة ويشمخ بتحد نبيل ، بعدها لم تره منذ عشرين عاما ، اختطفه قطار هابط الى البصرة ، يتلوى مثل حية سوداء وسط الظلام والصحاري وغابات النخيل والمحطات الموحشة ، ثم لم تره بعدها ابدا . . كان الظلام يطلي نوافذ القطار من الخارج بالقير وكان يسير بجنون فوق القضبان الحديدية وكأنه يهرب من نفسه . ليلتها لم تنم زكية بنت حسن النداف ، كان تسافر معه ، تخترق الليل والفضاء الموحش ، تتوقف في المحطات وتتحدث مع المسافرين ، اخبرها سلمان مطر بكل هذا قبل ان يسافر ، حكى لها عن القطار والمحطات والليل والظلام ، حدثها عن البصرة وشط العرب وام البروم وسوق الهنود ، ثم حدثها عن السفر الى الكويت ، والثراء الذي سيهبط عليه مثل المطر ، وحين غادرها تلك الليلة لم يلتفت الى الوراء . . ذهب باتجاه الشارع العام ولم ينظر اليها ، ورغم ان السماء كانت قد امطرت قبل يومين فقط ، فانها سكبت وراءه ملء قدر كبير من الماء ، حتى يعود اليها سالما ، لكنه لم يعد وها هي تنتظره منذ عشرين عاما ، منذ تلك الليلة الشتائية الباردة حين غادرها وحين ابتلعته الظلمة فذاب فيها بعد اقل من خمس دقائق ثم لم تسمع به ابدا وقف حينها قرب الجذع ، كانت يومها شجرة تين وارفة ، حقيبته السوداء تتكيء اليه ، اخرج سيكارة واولعها بهدوء ، قرب الضوء من وجهها ، لاحظ انها كانت تبكي وهي تحمل اناء الماء ، ابتسم في وجهها بثقة وطلب منها ان تكفكف دموعها ، فهو لابد عائد ليصحبها معه ، او يرسل في طلبها ، لكنها ظلت تنتظره ليلة بعد ليلة ويوما بعد اخر ، سهرت الليالي وعدت الايام والاشهر والسنين وحتى عرف الكثيرون بامرها ، ضحك منها الجميع اول الامر ثم بداوا يعطفون عليها ويرثون لحالها ثم اعتاد الجميع هذه الحالة وصارت جزءا من حياتهم . عشرون عاما وهي تقف قرب الجذع الذي كان يوما ما شجرة تين وارفة حتى هذه الليلة التي لم يظهر فيها القمر بعد . . كانت الظلمة شديدة وقد ابتلعته هو الاخر وغاب فيها بعد اقل من دقيقتين ثم انبثق من الظلمة كما ذاب فيها . .مثل ومضة ضوء ثم كان يقف امامها ، تفرس في وجهها في الظلمة الشديدة ، كانت الريح تزار من جهة الجنوب محملة بالماء ، وكانت هي تنظر اليه بدهشة عظيمة قال لها بصوت عميق : هنا تقع دار حسن النداف ؟ . قالت له بصوت هادىء : نعم . . وماذا تريد منه ؟ لقد مات حسن النداف منذ اثنتي عشرة سنة في ليلة كئيبة كهذه الليلة ، تاخر فيها القمر وزارت ريح الجنوب بالماء والخوف وانا زكية بنت حسن النداف . . انا ابنته اقف قرب الجذع ، احرسه بعد ان فقد اخر ورقة . . هل تريد شيئا ؟

قال لها الرجل الواقف امامها : انت اذن زكية بنت حسن النداف من زوجته عواشة . . انني اكاد افقد عقلي . . كيف لم تعرفيني ؟

ـ انني لا ابصر في الظلمة جيدا . . لقد امتصت الايام نور عيني ، لكني اعرف رائحتك وصوتك . . الست سلمان بن مطر من زوجته رديفه ، بالغبائي كيف لم اعرفك . . لماذا تأخرت كل هذا الوقت ، لقد ماتت امك وتزوجت حليمة ، اما انا فما ازال انتظرك قرب الشجرة التي ودعتني تحتها منذ عشرين عاما . . انت تراها امامك . . لقد تحولت الى جذع يابس . . نظرت زكية بنت حسن النداف في الظلام ، كان الشيخ يتقدم من بعيد يسير بثقة رغم الريح العاصفة ، اقترب منها ، توقف لحظة ، القى عليها نظرة فاحصة ثم تجاوزها ، نظرت وراءه كان كتفاه عريضين وكان كل شيء فيه يدل على العظمة والهيبة . . يومها نظرت وراء سلمان بن مطر ودعته بعينيها حتى غيبته الظلمة وحتى تلقفه القطار الهابط الى البصرة ، كان مثله كل شيء فيه يدل على العظمة والهيبة .

نظرت الى السماء .. كانت النجوم تلمع في الظلمة مثل ثقوب في رداء اسود . وكان البرد يميل الى القسوة .. لقد تاخر القمر عن موعده كثيرا .. فالشهر يقترب من منتصفه والقمر سيظهر كبيرا .. بدرا .. وجها كبيرا ، ينبثق من وراء النخلة الطويلة مثل قرص . تلاحظه وهو يرتفع . تعرف ذلك وهي تقارنه بما حوله .. بجذع شجرة التين .. يرتفع ويرتفع حتى يغدو طبقا اصفر .. ظلت واقفة هناك مثل كل ليلة منذ عشرين عاما .. تحتضن الجذع الذي غدا املس ناعما .. انها تحفظه عن ظهر قلب كما تحفظ اغنية من زمن الطفولة . انه يرتفع عن الارض مترا ونصف المتر او اكثر .. ينتهي بشق كبير في راسه المدبب يقسمه الى نصفين ، كان منخورا من الداخل وخمنت ان كمية كبيرة من التراب والدود قد تسللت الى داخله . يمتليء جسمه بالعقد التي كانت في احد الايام اغصانا كان يقدر لها ان تكون وارفة وان تحمل اثمارا . تينا مترعا بالماء والحلاوة والرائحة .. يوم ودعها سلمان مطر كان الجذع شجرة كبيرة ، وارفة ، تحمل اغصانا واوراقا عريضة . غضة وكانت زكية بنت حسن النداف مثل شجرة مثقلة بالثمر ، وقف جنبها تحت الشجرة الكبيرة الوارفة . عرفته هناك . التقيا اكثر من مرة . كان القمر يبدو خلالها جميلا وكان يرسم على الارض . اغصانا واشجارا واوراقا وفاكهة وامالا حلوة واغنيات .. تنظر الى القمر ثم تنظر في عينيه ، ودعها فجاة وذهب . قال لها ساعود حين احصل على عمل في البصرة . ربما اسافر من هناك الى الكويت . هناك الاعمال كثيرة والنقود بلا حساب . ذهب الكثيرون وعادوا محملين بالنقود والهدايا قالت له اخاف عليك ان ذهبت الا تعود .. ضحك قليلا واكد لها انه سيعود . زارت الريح بصوت اعلى . مرت خلال الشرخ في أعلى الجذع فاحدثت صوتا هو مزيج من الصفير الغاضب والنغمة الحزينة . ردت عباءتها على وجهها .. كان الشارع خاليا تماما . لا احد يخرج في هذا الوقت وكل الذين خرجوا عادوا منذ زمن طويل . انهم يجلسون الان الى المدافيء بين زوجاتهم واطفالهم . يحتسون الشاي وينظرون الى التلفزيون . او ينامون حيث الدفء والسعادة . والشاب الذي جاء قبل قليل ومضى دون ان يسالها او ينظر اليها مضى ولم يعد .. انه سلمان مطر .. كل شيء فيه يقول انه هو .. ولكن كيف لم يتعرف عليها . ولماذا لم يسألها واين ذهب ؟ عشرون عاما منذ ان سكبت وراءه قدر الماء ، لكنه لم يعد .. تلقفه القطار النازل الى البصرة وسط الظلمة والصحراء وغابات النخيل .. ومن هناك لا احد يدري .. ذهب سلمان مطر الى الكويت ، عمل كثيرا وجمع مالا وفيرا ثم تزوج وانجب وهو الآن يجلس بين زوجته واولاده امام المدفأة يحتسي الشاي وينظر الى التلفزيون .. انه سعيد جدا بحياته هذه .. هل تراه يتذكر شجرة التين والبستان والقمر الذي يصنع على الارض اغصانا واوراقا وثمارا واغنيات حلوة ؟ .. هل تراه يتذكر قدر الماء الذي سكبته وراءه زكية بنت حسن النداف في تلك الليلة من كانون ؟ .. من تراها تكون بالنسبة له لقد

نسي امه التي ماتت قبل سنوات ونسي اخته حليمة التي عملت خادمة في اكثر من بيت ثم تزوجت .. هبط سلمان مطر من القطار النازل الى البصرة كان الظلام ما يزال يسيطر . البرد شديد والمطر ينسدل مثل غلالة كثيفة .. احتسى كوب شاي ساخن في المحطة ثم خرج الى الشارع .. يحمل حقيبته السوداء جاءت سيارة كبيرة مسرعة .. سمع الحراس الليليون وعمال المحطة والمسافرون وسائقو السيارات صوت الفرامل .. ثم نظروا .. كانت السيارة الكبيرة تلوذ بالفرار وكان الشاب الذي يحمل الحقيبة السوداء ملقى على اسفلت الشارع .. عيناه مفتوحتان على مصراعيهما . وكان الدم قد تجمد عند راسه .. بحثوا في جيوبه وجدوا دفتر الخدمة العسكرية فقط . قراوا الاسم : سلمان مطر السلمان امه رديفة .. اخذوه الى المستشفى . انتظروا عدة ايام . لم يسأل عنه احد دفنوه .. سلمان مطر وصل البصرة عمل في سوق الهنود وساحة أم البروم .. كان يبيع موادا مهربة . ساعات وعطورا وصابونا وقمصانا وسراويل مصنوعة في هونكونغ واحذية انكليزية . ثم عمل في مقهى على كورنيش شط العرب . هناك تعرف على رجل يمتلك سفينة خشبية . ابدى استعداده لاخذه الى الكويت . عند منتصف الليل . ابحرت السفينة . كانت الليلة باردة بلا قمر وكانت الريح تزار .. في عرض شط العرب تصدت لها دورية خفر السواحل . داهمت السفينة . القى سلمان مطر نفسه في الشط لم يكن يعرف السباحة . اكلته الكواسج ولم تبق منه شيئا . سلمان مطر ذهب الى الكويت عن طريق الصحراء . الدليل غدر بهم . اخذ نقودهم وكانوا ثمانية غير مسلحين وكان الدليل مسلحا . التجأ سلمان الى البدو . هو الان يعيش بينهم . اطلق جدائله وصار يركب البعير . ويشرب لبن الناقة وياكل التمر كواحد منهم .

من داخل البيت انطلق صوت واهن : زكية .. ادخلي يابنتي ، لقد تأخرت طويلا هذه الليلة ..

نظرت زكية الى كل الجهات ثم لملمت اطراف عباءتها ودخلت . احست بالدفء والنور وعادت اليها الحياة من جديد . قالت امها : لقد عاد الجميع منذ زمن . لا احد يتاخر حتى هذا الوقت .. وحتى القطار القادم من البصرة وصل منذ زمن طويل .. جلست على طرف السرير . وضعت عباءتها في حضنها ، تاملت امها طويلا ..

كان الهرم وانسعا نفسها . انها تسمعون . قالت في نفسها ثم قامت وعلقت ملاءتها في مسمار ثم جلست قرب المدفأة المنطفئة . قالت لها امها : هل تاكلين شيئا . ثم دفعت امها شيئا من خبز ابيض ورغيف من الخبز . وضعت زكية في فمها لقمة . احست بطعم الجبن . تناولت بعده جرعة من الشاي . . كان الهدوء شاملا . وفي الخارج كان يسمع صوت الريح وعواء كلب ضال . . ثم سمعت اصوات اقدام تقترب . كانت اقداما متعبة ثم سمعت زكية بنت حسن النداف طرقا خفيفا على الباب . لكن امها لم تسمع ذلك . لاحظت الدهشة في وجهها . نظرت اليها مستفهمة ثم انحنت على المدفأة المنطفئة تولع سيكارة . استمر الطرق على الباب خفيفا واهنا وسط همهمة الريح العاصفة . لكنه وصل الى اذني الام . . رفعت الى ابنتها وجهها ثم ارهفت السمع . انتفضت زكية بنت حسن النداف بعنف وقالت : لقد عاد اخيرا يا امي . . ثم اندفعت نحو الباب . لكنها توقفت عنده . قالت في نفسها : لاشك انني احلم . . ان احدا لن يقدم في مثل هذا الوقت . ثم ارهفت السمع وفكرت بالعودة حين عاد الطرق من جديد . . ثلاث طرقات خفيفة ، واثقة غير مترددة . مدت يدها نحو الباب . سحبت المزلاج فاندفع الباب نحوها مع دفقة كبيرة من الريح الباردة . شعرت بالبرد يجتاحها ومع الريح دخل رجل في الاربعين يرتدي معطفا اسود ثقيلا ويحمل حقيبة سوداء ثمينة . اندفع بسرعة مثل رجل عاد الى بيته ليستريح بعد عناء النهار . كانت خطواته واثقة وكان هادئا رزينا . لم يقل شيئا غير تحية قصيرة . توجه نحو السرير . ووضع الحقيبة على الارض ثم جلس . قرب يديه من المدفأة تركهما تكتسبان شيئا من الحرارة ثم قربهما من وجهه ومسحه بهما . . قال بصوت عميق .

ــ لقد تاخر القطار عن موعده . الجو في الخارج شديد البرودة . هل امطرت السماء اليوم . . في البصرة لم ينقطع المطر منذ يومين . . لقد تحولت المدينة الى بحيرة كبيرة .

احست زكية بنت حسن النداف برجفة تجتاحها نظرت نحو امها بهلع تبادلت معها النظرات . . قال الرجل :

ــ مالك يا زكية . . لماذا لا تتكلمين . لقد فاجأتكم حقا . . كان علي ان ابعث لكم ببرقية او رسالة قبل وصولي . . انه . . عشرون عاما ليست بالمدة القصيرة . . كيف حالك خالة ام زكية . . لقد كبرت . انه الزمن لقد تغير كل شيء . . اين البستان ؟ اين شجرة التين التي كنا نقف تحتها يا زكية ؟ . . اه لقد تغير كل شيء .

ــ من ؟ . سلمان ؟ . . قالت زكية بخوف . . لا . . لا . . .

ــ نعم يا زكية . . انا سلمان بن مطر السلمان من زوجته رديفة . . انني احضر كما ذهبت في الليلة نفسها . . ليلة الظلام والبرد والريح . . هل نسيت تلك الليلة يا زكية ؟ . هل نسيت قدر الماء الذي سكبته ورائي رغم ان الدنيا كانت قد امطرت قبل يومين ؟ . . هل امطرت السماء عندكم قبل يومين ؟ .

ــ نعم . . نعم . لقد امطرت السماء قبل يومين . ولكن لا . . انك لست سلمان لقد تزوج سلمان من امرأة كويتية وهو يعيش الان بين زوجته واولاده . . لقد مات سلمان . . قتله خفر السواحل في شط العرب ثم اكلته الكواسج . . قتلته الشرطة على حدود الكويت . . لا . . لا . . اخرج ايها الرجل الغريب . . اخرج . .

ضحك الرجل الغريب وقال : لا . . يا زكية . . سلمان لم يمت . . لقد عاد اليك وفي الليلة نفسها . ومع ظهور القمر . . هل رايت القمر ؟ . . لقد ظهر قبل قليل. بدرا تماما . . انه يرسم على الارض . . لا . . لا . . لقد اختفى البستان واختفت شجرة التين . يا الهي . . كيف حدث هذا ؟ . . عشرون عاما . . عشرون عاما . .

وضع وجهه داخل كفيه واخذ ينشج مثل طفل صغير . ثم مسح دموعه وقال :

ــ كيف حال امي ؟ .

ــ لقد ماتت .

ــ وحليمة ؟ .

ــ شقيت كثيرا بعد وفاة امها . . عملت في اكثر من بيت . ثم تزوجت . . تزوجها خلف بن صبرية الخبازة . . انت تعرف لاشك

ــ نعم . . اعرفه . . خلف البناء .

ــ نعم . . وهم يسكنون الان . . ثم توقفت بغتة

سمت الرجل الغريب . احس بتعب ممض يجتاحه

قال : عشرون عاما . . عمر طويل . . تغير كل شيء . . الا انت يا زكية . انني اراك كما كنت قبل عشرين عاما .

تكلمت المرأة العجوز لاول مرة : هل حقا انت سلمان بن رديفة . . ؟

ــ نعم يا خالة عواشة . . نعم . انا سلمان بن رديفة ووالدي مطر السلمان صاحب المقهى المقابلة للشارع لا ادري ان كانت لاتزال قائمة حتى الان ومن الذي اخذها بعد وفاة والدي ؟ . . لقد تركتكم قبل

عشرين عاما في ليلة كهذه .. ذهبت الى البصرة ، عملت هناك لبعض الوقت ، ثم سافرت الى الكويت عملت في كل شيء.. بناءا وحدادا ونجارا وعامل مطعم ركبت البحر الى الهند وزرت بيت الله الحرام ثلاث مرات وها انذا اعود اليكم وقد تغير كل شيء .. اين البستان الكبير واين شجرة التين ، اين امي واين حليمة .. اين ابوك يا زكية ؟ .

— لقد مات .. منذ اثنتي عشرة سنة .

— لماذا انت واقفة يا زكية .. اجلسي . لقد احضرت لك كل شيء .. الملابس والحلي والعطور وكمية كبيرة من المال . .غدا في الصباح ننتقل جميعا الى بيت كبير ، سنتزوج يا زكية كما وعدتك .

نهض الرجل الغريب ، خلع معطفه الاسود الثقيل، لاحظت زكية انه يحمل مسدسا صغيرا في جيب سرواله الخلفي وانه يفقد الاصبع الصغير ليده اليسرى .. ثم خلع حذاءه وسرواله ، ظهرت تحت السروال بجامة مقلمة بالاحمر والازرق . قامت زكية وعلقت ملابسه فوق العباءة . احست بالدفء وبراحة عميقة ، قربت انفها من الملابس . كانت تحمل رائحة رجل حقيقي .. قالت في نفسها لقد عاد سلمان اخيرا .. لكنها كانت تحس بالفرح مقتولا في داخلها .. قالت .

— اراك فقدت احد اصابعك .

— نعم . قال بأسى .. لقد فقدته في حادث كاد يودي بحياتي .. عشرون عاما يا زكية ليست بالامر البسيط .

تمدد الرجل الغريب على السرير . نظر الى السقف الخشبي . كان الدخان قد احاله الى قطعة سواد قاتمة وكانت شباك العنكبوت قد انتشرت في كل مكان .

— لقد اقام ابوك الفاتحة على روحك منذ سبع سنين .. قيل له لقدمات ابنك في وسط البحر .. صدق الجميع ذلك .. الا انا . لم اصدق ذلك كنت على ثقة بانك ستعود .

— لقد عدت كما خرجت

— لماذا تأخرت كل هذا الوقت .. عشرون عاما .. انه عمر طويل .

— لقد مرت مثل حلم صغير .. انا نفسي لا اصدق ذلك .. كاني خرجت قبل اسبوع في سفرة قصيرة

— وكيف اهتديت الينا ؟ .

— هل ينسى الانسان ارضه !؟ انني اكاد اتخيلها شبرا شبرا .. انني ابصر الان الجدران والشبابيك والارض والاشجار ووجوه الناس قبل عشرين عاما لقد صدمت حين رايت البستان وقد تحول الى بيوت وشوارع ، اظنك قلت لي ان اباك قد مات ؟

— نعم .. لقد مات .. منذ اثنتي عشرة سنة .. في ليلة كئيبة كهذه .. كان المطر يسقط بغزارة وكانت الريح تزأر بعنف .

انقلب الرجل الغريب على جنبه الايمن ثم وضع مرفقه واتكأ عليه ، نظر نحو النار الزرقاء في المدفأة النفطية . تنصت الى صوت الريح تهب قوية ثم سمع وقع اقدام سريعة ، ثقيلة وكئيبة وصافرة حارس ليلي. لاحظت زكية بنت حسن النداف ان وجهه قد شحب ، وبدا مستوفزا . جمع نفسه مثل كرة صغيرة مستعدة للقفز في اية لحظة ، ثم لاحظته وقد تمدد وبدا الاعياء واضحا عليه . حدقت في وجهه طويلا .. انه رجل غريب قالت في نفسها : سلمان بن مطر مات منذ زمن . منذ ان اقام والده الفاتحة على روحه منذ سبع سنوات . ولكن من هذا الرجل الذي يعرف كل شيء عنها .. كانت خائفة، كمن حصل في الحلم على شيء ثمين وخاف ان استيقظ ان يفقده . ابعدت كل شيء عن خاطرها ، انه سلمان بن مطر لا احد غيره . والا كيف عرف كل هذا ؟ .. كيف اهتدى الى البيت . وكيف عرف اسمها واسم امها واسماء الجيران، قامت والقت بغطاء ثقيل فوقه، راته ينام بهدوء قالت الام : لقد نام .. انه متعب ..

— نعم ، قالت زكية بنت حسن النداف ، ويحسن بنا ان ننام ايضا

— هل احكمت اغلاق الباب ؟

— نعم .. لماذا ؟

— لا شيء .

هزت زكية بنت حسن النداف المدفأة النفطية في الهواء عدة مرات حتى انطفأت ، ثم اطفأت المصباح وتمددت على الارض في الظلام . كان صوت تنفسه خفيفا هادئا ، احست برغبة عارمة في ان تذهب اليه ، ان تلمس وجهه وحسب ان تلمس شعر لحيته النامية ، ان تحس بانها تلمس رجلا . نظرت الى الاعلى . اعتادت عيناها الظلام . ورات خيوط الضوء تتسلل عبر ثقوب الباب ايقنت ان القمر قد انتصر على الظلام .. التفت في ردائها جيدا وراحت تحلم بالبيت الجديد والرجل الذي تنتظره مساء كل يوم لتقدم له العشاء والدفء .. نظرت اليه عبر الظلام ، بدا واضحا لعينيها ، راته ينهض من فراشه ويتجه نحوها ، ويتمدد الى جانبها ، يأخذها بين ذراعيه،

يضمها اليه بعنف . ثم قام وغير ملابسه . طلب منها ان تذهب معه الى السوق . من هناك ابتاعا اثاثا وثلاجة وجهاز تلفزيون ومدفاة غازية . ثم كان لهم بيت صغير . غرف نظيفة وحديقة واسعة وارجوحة ذات مظلة ملونة . وكانت تجلس فيها وهي ترتدي ثوبا جميلا . كانت سعيدة وحين عاد في المساء وسلم اليها شيئا . . فتحته . كان طفلا جميلا . عجبت لذلك . سألته من اين اتيت به . . قال لها : لقد اشتريته من المخزن المجاور . انه طفل جميل اليس كذلك ؟ انكرت عليه فعلته وقالت له انها في سبيلها لان تهديه طفلا اجمل . . ضحك منها وقال لها : انها دمية بلاستيكية ليس غير . . ضحكت كثيرا حتى شرقت في ضحكتها . وحين فتحت عينيها كان نور الصباح قد تسلل عبر شقوق الباب . نهضت بسرعة وقبل ان توقظ امها . نظرت اليه كان ينام على جنبه الايسر كما تركته الليلة الماضية . توجهت الى المدفاة فاشعلتها ثم ذهبت الى ملابسه . تناولتها قطعة قطعة . كانت تقربها من انفها وتستنشق رائحتها . ثم اخذت عباءتها واعادت الملابس الى مكانها . توجهت الى امها . ايقظتها ثم خرجت .

تمطى الرجل الغريب . ثم فتح عينيه بحدة . . احتوى المكان بنظرة شاملة ثم كان يصحو تماما . . نظر الى العجوز . كانت تقعي امام المدفاة النفطية . قال لها صباح الخير ثم سأل عن زكية . قالت له : انها ذهبت لتاتي بالخبز والقيمر للفطور . جلس على حافة السرير راى ملابسه تتكوم فوق بعضها وقد تدلت فوهة المسدس من جيب السروال الخلفي . وحين فتح الباب احس بقشعريرة تسري في جسده ثم دخلت زكية بنت حسن النداف تحمل بين يديها عدة ارغفة من الخبز وصحنين من القيمر . ابتسم لها . ثم نهض . اخذ من يديها الخبز وصحني القيمر . نظرت في وجهه . انكرت فيه الصورة الجديدة . كانت غريبة عنها . الا انها اليفة . قالت في نفسها : لقد تغير كثيرا ثم عادت وقالت : انه الزمن الذي يغير كل شيء . . انا نفسي تغيرت ايضا وكذلك امي . ثم جلست امام المدفاة النفطية . وبدا الثلاثة يتناولون الافطار . كان الرجل الغريب ياكل بصمت . وكان يبدو عائليا ومنبسطا مثل اي رجل يتناول افطاره مع عائلته ليخرج الى عمله . وكانت زكية بنت حسن النداف تراقبه سرا . يبدو في نظرها حبيبا كما كان سابقا . حين كان يتناول معها التمر في البيت قبل عشرين عاما . كان يحب التمر كثيرا ويحرص على ان يتناوله معها . كان يقول لها ان للتمر طعما خاصا معك قال الرجل الغريب : هل نسيت التمر يا زكية . هل نسيت باني احبه كثيرا . .

— لا . . قالت زكية بنت حسن النداف . لم انسى ذلك . لكنني لم اذق منه شيئا منذ عشرين عاما . . كان اخر ما ذقته منه صباح ذلك اليوم الذي سافرت فيه . اتذكر ذلك ؟

— نعم . اذكره جيدا . اكلت منه كما لم افعل في حياتي . كان له طعم خاص . انني اكاد اشعر به حتى الان .

— لقد تغربت كثيرا يا ولدي .

— نعم يا خالة . تغربت كثيرا . تعرفت الى اناس كثيرين . قطعت المسافات الشاسعة . وركبت البحر . احببت وكرهت . جعت وشبعت . سهرت الليالي مع الخوف ونمت في احسن الفنادق . تعذبت وشقيت وسعدت . فرحت وبكيت . لكنني لم انسكم . . لم انسكم يوما . لم انس البستان وشجرة التين لم انس زكية وحليمة وكل الاخرين . آه . . انا لا اعرف كيف اواجه الناس انني لا اعرف احدا . لقد مات الكبار وكبر الصغار ونشأ جيل لم اره في حياتي حتى القطار الذي ركبته امس . هو غير الذي غادرت به قبل عشرين عاما هل بقي من سكان المحلة القدماء احد ؟

— لقد رحل الكثيرون الى محلات اخرى . توفي البعض وبقي الاخرون . مقهى ابو تركي لا تزال في مكانها قرب مقهى والدك . ولا يزال الرجل يعمل فيها كما كان يفعل قبل عشرين عاما . فرحان القصاب وملا جياد الحلاق لا يزالان في مكانهما . .

— ولكن . هل يستطيعان التعرف علي بعد هذه السنوات العشرين ؟

— نعم سيعرفانك لاشك .

قالت زكية بنت حسن النداف في نفسها : انه سلمان بن مطر والا كيف يعرف كل هذا وحين نظرت في وجهه لاحظت نظراته الوادعة . كان فيهما شيء من الحدة والشراسة ولكنهما كانتا لا تزالان تحملان العذوبة القديمة .

— لماذا لا تاكلين ؟

— انني افعل ذلك . هل اصب لك الشاي ؟

— نعم . اسرعي . علينا ان نخرج الان . . نبحث عن بيت كبير . نشتري اثاثا ونستقر .

— الا ترغب في مشاهدة اختك حليمة ؟

— سافعل ذلك في وقت اخر . . علينا اولا ان ننجز ما هو اهم .

— هل تنوي ان تسافر ثانية يا بني ؟ . . قالت الام .

— لا . . يا خاله . لقد تعبت من السفر وآن لي ان

رفع الرجل الغريب قدح الشاي الى فمه . الا انه تجمد في منتصف المسافة . عندما سمع طرقا صارما على الباب . القى القدح بسرعة ثم اسرع الى ملابسه انتزع المسدس من جيبه واختفى في احد الزوايا . ارتجفت زكية بنت حسن النداف وارتجفت امها . توالى الطرق على الباب . عنيفا غاضبا وتعالت الصيحات تطالب بفتح الباب . تحاملت زكية على نفسها . كان قلبها يضرب بين ضلوعها بعنف لم تشهده من قبل كانه طائر يريد ان يهرب من قفصه . وصلت الباب وفتحته . تدفقت كمية كبيرة من الهواء البارد الى الغرفة . ارتجفت . لفت نفسها بعباءتها عندما لاحظت ثلاثة رجال يقفون عند الباب . قال احدهم وهو يفتعل الهدوء

— نحن نبحث عن رجل هارب . شوهد الليلة الماضية يحوس في هذه المنطقة ثم شوهد وهو يدخل البيت

اصيبت زكية بنت حسن النداف بشلل كامل وفقدت كل مقدرة على الحركة والكلام احست نفسها سناطا . حدقت في الوجه الصارم امامها . احست بالعينين الواسعتين تخترقانها بقسوة . جمعت كل ما تبقى من نفسها وقالت :

— اي رجل تقصدون . . ان رجلا لم يدخل بيتنا منذ عشرين عاما نظر الرجل نحو جماعته وقال :

— ان اثار اقدامه تنقطع عند هذا الباب . . لقد اتعبنا كثيرا

— دعينا ندخل . قال احد الرجلين . . اننا نحمل امرا بالتفتيش في كل البيوت .

وقفت زكية بنت حسن النداف في وجوههم . ضعيفة واهنة مثل قصبة في وجه ريح عاصفة . تراجعت بخوف واقتحم الرجال الثلاثة الغرفة . فجأة اخترقت السكون رصاصة . انطلقت من مسدس الرجل الغريب . تبعتها ثانية وصرخة عظيمة من زكية بنت حسن النداف . بعدها توقف كل شيء . كانت ثلاثة مسدسات تتوجه نحو الزاوية التي يختفي بها الرجل الغريب الذي خرج رافعا يديه الى الاعلى وكان خيط من الدم يهبط بعنف من اعلى الرقبة ويختفي تحت قميص البجامة المخططة بالاحمر والازرق ثم ينبثق امام القلب مباشرة . . تقدم منه الرجال الثلاثة . امروه ان يلقي سلاحه وان يتقدم ببطء . نفذ اوامرهم بدقة واستسلام كاملين . وحين وصلهم كان يقع بين ايديهم مثل خرقة بالية . نظر اليه الرجل ذو العينين الواسعتين بعمق وقال :

— لقد اتعبتنا كثيرا . ولكنك وقعت اخيرا في المصيدة

صرخت زكية بنت حسن النداف . ماذا فعل . . ان سلمان لم يفعل شيئا في حياته . لقد انتظرته عشرين عاما حتى عاد . . ماذا تريدون منه . انه يحبني ونحن سنتزوج . .

ضحك الرجل ذو العينين الواسعتين وقال هيا بنا . .

عاد الهدوء يسيطر على البيت من جديد . . هدوء كثيف احست به زكية بنت حسن النداف يغشاها من كل جانب واحست بنفسها تدور في وسط مفرغ من كل شيء . . انكرت المكان والاثاث . انكرت امها . انكرت نفسها . لقد استيقظت اخيرا من حلم جميل وفقدت ما حصلت عليه في الحلم . . قربت يديها من المدفأة النفطية . سرت الحرارة في جسدها شيئا فشيئا . .

فتح الباب . ودخلت اكثر من امرأة . جلسن القرفصاء على الارض . نظرن اليها . بأسى . كانت تبكي بصمت .

قالت امرأة متقدمة في السن كيف تأوين الى بيتكن رجلا غريبا لا تعرفنه ! .

صمتت زكية بنت حسن النداف قليلا ثم قالت : هو ليس غريبا . . انه سلمان بن مطر وقد عاد بعد عشرين عاما ليتزوجني

— ما هذا الهراء . . قالت امرأة اخرى . . لقد مات سلمان منذ سبع سنوات وقد اقام ابوه الفاتحة على روحه . هل نسيت ذلك يا عواشة ؟

— لا . . قالت العجوز . . لم انس ذلك . . انني اتذكره جيدا . ولكن الرجل يعرف كل شيء عنا . . انه يؤكد لنا بانه سلمان بن مطر السلمان من زوجته زكية وقد سألنا عن امه واخته وعن الجيران واحدا واحدا . . ان لم يكن سلمان بن مطر فهل هو الشيطان ؟

انتصبت زكية بنت حسن النداف واقفة . ضربت صدرها بجمع يديها . شدت شعرها . صرخت برعب: لقد مات سلمان ثم اندفعت نحو الباب . فتحته بعنف ثم كانت في الزقاق . كانت الريح ما تزال تصفر وكان نصف القمر يختفي وراء سحابة سوداء كثيفة . . اتجهت نحو الجذع جذبته اليها بعنف . صرخت بصوت عال : لقد مات سلمان . . يا شجرة التين قتلوه امام عيني . . لقد عاد سلمان ومات . . فتحت الابواب . اطلت منها

رؤوس النسوة متلفعات بالمناشف او قطع القماش : ومد الصبية رؤوسهم محتمين باذيال امهاتهم من الريح التي كانت تهب باردة ندية .. ثم امتلا الشارع .. كانت زكية بنت حسن النداف ترقص حول الجذع بهستيرية تهزه بعنف وتصرخ

قالت امراة صغيرة : مسكينة زكية بنت حسن النداف .. لقد فقدت عقلها .

قالت امراة متقدمة في السن : لقد استعادت زكية بنت حسن النداف عقلها

نظر اليها الجميع بدهشة .. انهم لم يروها كما هي هذه الليلة .. ترقص وتقفز . تصرخ وتزغرد ، تبكي لموت سلمان وتفرح لعودته . الا ان احدا لم يستطع ان يفعل شيئا ..

عند عصر اليوم التالي تحلقت النسوة امام البيوت مثل نقاط سود في صفرة الشمس الواهنة . لكن زكية بنت حسن النداف لم تكن بينهن .. وحين سحبت الشمس اخر خيوطها وهبط الليل بدا الجذع منتصبا لوحده .. الذين عادوا مع الظلام نظروا اليه . بدا لعيونهم غريبا كما لم يروه منذ سنوات طويلة كان وحيدا منفردا، يبدو عليه الوجوم وتخيم عليه الكآبة . وحين هبت الريح اطلق عواء موحشا . سمعه الكثيرون فقالوا ان الجذع يبكي . واطل القمر من وراء السحاب فرسم صورته على الارض . كئيبة لا تمت اليه بصلة في الصباح تجرا احد الاولاد فاقترب منه لمسه بيده . ثم تسلقه مثل حصان ، تجمع الاولاد حوله . حركوه في مختلف الاتجاهات ، اطلق طقطقة مثل مفصل باب قديم . ثم تهاوى مثل جثة فارقتها الحياة . .

صدر حديثاً عن وزارة الثقافة والاعلام

اشكال الرواية الحديثة

- مقالات -

ترجمة : نجيب المانع

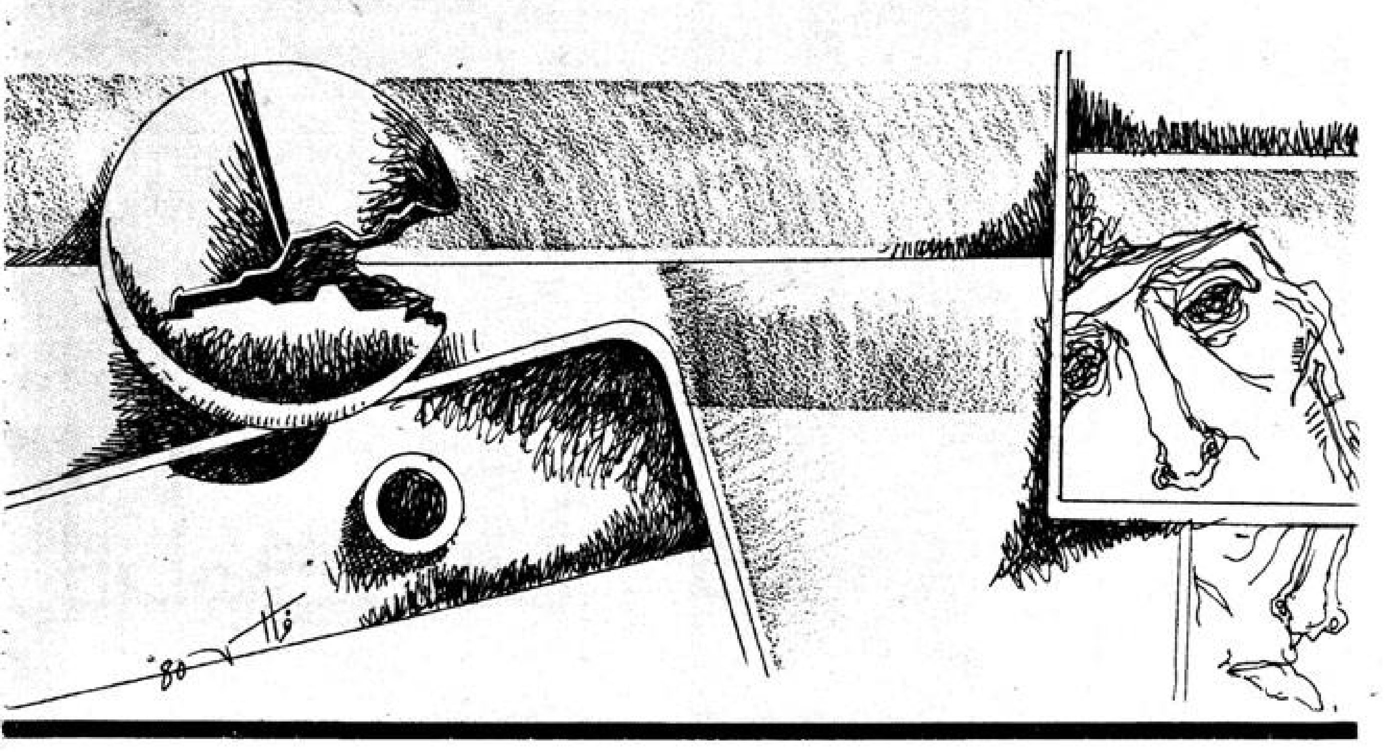
شعر





الى الاصدقاء في رابطة الكتاب
الاردنيين

على بعد ثانيه .
او عصر .
على بعد اغنية .
او مناحه .
على بعد زهره .
تكونون .
او بعد غابه .
هي الآن .
طافحة بالكآبه .
وغائبه في ضباب الذهول .
هي الارض .
خارج منطقة الكف .
داخل مملكة القلب .
بين الحريقين تمشي
تسافر في ومضة الحلم
أريج تدق الشبابيك .



ام حجر يتكلم ،
ام موجة تتعلق بالرمل ••) • ،
كيف تكون الطريق اذن ؟! ،
حكمة .
ودوار
وأمن ،
وخوف
وكيف تكون الأغاني اذن ؟! ،
كوكب يتهاوى من الحزن ،
عاشقة مستفيقه •
وامنية يحتويها الرماد
وارض شريده •
نرافقها في الغيوم القريبه •
ونلمحها في دخان الاحاديث ،
في حافة النوم ،
والوسوسات الغريبه •

لها الوحدة الدامعه •
لها البحر في غربة شاسعه •
لها من يطوف بها ،
حـــارة ،
حارة ،
ليلـــة ،
ليلـــة ،
مستعينا بضوء الدماء
ونبض الحجارة ،
مستهديا بصراخ النبات
وملتحفا من عميق الأقاليم ،
معطفها العربي
خطوط يديها
ولون ستائرها ،
آه ،
من يستطيع اليها الوصول ؟! •

سوى موجة ،

من دم ساخن ،

يتزامن في لونه البرق ،

والجمرات ،

النـدى ،

والسيول .

● ❋ ●

على بعد عشبه .

على بعد قبله .

أراني احدق في مقلتيك

وحيدا .

كأني على موعد خارق ،

يتصاعد من ذلك الخيط ،

عند جدار الطفولة ،

حتى انتهيت اليك

وفي مقلتي شفق بارد ،

وعلى شفتي من رماد الفصول .

بقايا ..

فمن اشرع النافذه ؟!

امام فسيح جراحك .

ومن فجر الاغنيا ت ؟!

لتقبس من شرر

في ثيابك .

وهذا طريقي المدمى

أخيرا

يعود الى مبتداه

ترابـك .



عمـان

١٩٧٩/١١/٣٠



. كان هو [illegible] الاخير في المنطقة . وقد اسـ[illegible] الهنود الحمر « السمسم » [illegible] كان [illegible] في هذا الجزء من المنطقة المحرمة [illegible] « سمسم » يطير كجرمه من [illegible] الذهبي القائم . لا حركة كأنه مدفوع بقوة ابدية مطوفا حول كوكب الارض ليضيء فوق عشه الذي صعد منه . وهكذا كان سمسم مساويا للآلهة في العظمة والسمو . كان ـ بلا شك ظاهرة ـ يصعد ليعتلي قمة عالية في الفضاء فوق المنطقة الهندية بجناحيه الطويلين ثم يستقر ثانية في عشه ـ العرش ـ في بهاء حزين وكان قدر الموت رابض الى جواره .

قالت المدرسة البيضاء ماري فورج : ▼

ـ « يقول فيدور دوستويفسكي ان الانسان ان يحيا دون ان تكون لديه فكره مؤكدة عن نفسه وعن هدفه في الحياة ، وسرعان ما يحطم نفسه ولا يبقى على الارض »

سأل الهندي النافاجو ، واسمه « يسوع يخلصنا » :

ـ « من هو دوستويفسكي » ؟

ـ هندي

ـ من اي نوع ؟

اجابت ماري فورج :

ـ « بهذا التعليق يمكن ان يكون نافاجو » .

قال « يسوع المخلص » :

ـ لايمكن .

ـ لماذا لايمكن ان يكون دستويفسكي هنديا ؟

ـ لم اقل ان دوستويفسكي لايمكن ان يكون هنديا . قلت انه لايمكن ان يكون نافاجو .

ـ لماذا يختلف النافاجو عن غيره من الهنود ؟

رد « يسوع المخلص » :

ـ نحن . . كل مافي الامر ـ كما قال سورن كيركجارد ـ »

ـ من سورن كير كجارد ؟

قال (يسوع المخلص) :

ـ روسي اخر .

ـ كيركجارد كان دنماركيا .

قال يسوع يخلصنا :

ـ لا . هذا هاملت . هل تذكرين ؟

ـ انك تخلط يايسوع المخلص .

ـ لا . انا ممرور من الناس الذين يبداون كلامهم بكلمة « الانسان »

ـ دوستويفسكي كان يفسر نسبه الانتحار العالية بين النافاجو . فمنذ ان غزا الرجل الابيض منطقة



■ قصة : وليام ايستلاك
■ ترجمة : شوقي فهيم

النافاجو لايرى النافاجو اي امل او هدف في الحياة .

ــ اذن لماذا لم يقل دوستويفسكي هذا ؟

ــ لانه لم يسمع عن النافاجو .

عندئذ قال بول الذي ينظر الى فوق :

ــ « اذن انا لم اسمع ابدا عن ديوستوفسكي »

قال (يسوع المخلص) وقد احس بنوع من الثقة :

ــ هذا صحيح .

ــ ماهو هدفك في حياتك يا يسوع يخلصنا ؟

قال يسوع يخلصنا :

ــ ان اخرج من هذه المدرسة .

كان اسم (يسوع المخلص) قد اطلق عليه تيمنا بلوحة اقامتها جميعية « البوركيرك للتبشير بالخلاص » كان تلاميذ ماري فورج من الهنود الحمر النافاجو . كانت ماري فورج حين لاتعمل في تربية الماشية تحضر الى هذه المدرسة الحرة التي تعلم الهنود الحمر عن انفسهم وعن منطقتهم ــ المنطقة الهندية .

ــ ماذا قال دوستويفسكي عن المنطقة الهندية ؟

قالت ماري فورج :

ــ سوف اصل الى هذا .

ــ هل تسرعين ؟

ــ لا .

ــ هل هذه طريقة تتكلم بها مدرسة الى هندي احمر مسكين ؟

قال الرجل العراف :

ــ يقول سيجموند فرويد ــ متألما على ما اعتقد اكثر منه ناقدا ــ «ماذا يريد الهنود الحمر ؟» ياالهي ماذا يريد الهنود الحمر ؟

ــ لقد قال ذلك عن النساء .

ــ لو عاش اطول لقا لها عن الهنود الحمر .

ــ حقا .

ــ لماذا ؟

ــ لانه يبدو كلاما عميقا يجعلك تشد الهنود الحمر وتضربهم .

ــ بعد ان تنتهي من النساء .

رد العراف :

ــ النساء انتهين من وقت طويل .

ــ ولكنهن ، مثل الهنود الحمر ــ يمكن ان يعدن ثانية .

رد العراف :

ـ من عرف [illegible] يكون جميعا [illegible] تعرض .

ـ من عرف [illegible] ؟

ـ كلانا قد [illegible] الى [illegible] لا عودة من [illegible] ؟

ـ [illegible] تكن [illegible] تعرف . [illegible] في المدرسة نحو [illegible] .

ـ من عرف ؟

قالت مارى مورج :

ـ انا اعرف . [illegible] كل شيء في [illegible] .

ـ [illegible] كل شيء من [illegible] مارى مورج .

ـ [illegible] .

ـ نحن نعرف ذلك . [illegible] نفعل ؟

ـ نخرج من [illegible] المدرسة ونتحدث الى الناس الذين [illegible] .

ـ [illegible] ؟

قالت مارى مورج :

ـ من عرف [illegible] .

كانت مارى مورج امرأة [illegible] كانت اسمر امرأة بيضاء [illegible] لم تكن بيضا بشعر . هناك الملايين من البنات السمراوات في امريكا . في امريكا تصبح البنات السمراوات السمراوات محبا[illegible] مهزومات [illegible] المرأة البيضاء الواثقة من نفسها والتي [illegible] مثل مارى مورج . كانت محتواة لدى الهنود الحمر الامريكيين ..

كانت مارى مورج [illegible] واسمعان . وجنتان [illegible] . [illegible] . وذكاء لماح . ان الرجل الامريكي الابيض يخاف ذكاءها . بينما احب الهنود الحمر واحبوا ذكاءها . حاولوا مساعدة مارى وحاولت مارى مساعدة الهنود الحمر . كلاهما كان يعاني . كلاهما [illegible] بالمنطقة البيضاء المحرمة .

في [illegible] الايمن [illegible] لجرح طويل نتيجة ضربة حدا [illegible] من [illegible] رعاة البقر حين ضربها احد رعاة الاغنام في [illegible] في جالوب .

[illegible] تفكر مارى مورج في النسور على حين [illegible] في مبنى المدرسة الاحمر [illegible] المليء بالهنود . كانت طائرة هليوكوبتر قد جاءت [illegible] . جاءت الطائرة لتقتل النسور . كانت النسور تقتل الاغنام . كما يقولون . وهناك عدة حالات معروفة . كما يقولون . حيث خطف اطفال [illegible] والقى بهم في المحيط . كما يقولون .

نستطيع ان نسمع بوضوح صوت مراوح الهليكوبتر واك .. واك .. واك .. وانت في مبنى المدرسة الاحمر . كان يقود الطائرة ذات اللونين الازرق والاسمر راعي غنم ابيض مسطح الوجه عليه سمات الطيب [illegible] اسمه [illegible] . كانت النسور طيورا رائعة . ولكن يجب حماية الاغنام . والاطفال ايضا .

قال مساعد الطيار . ولسون دراجو . الذي يركب بجانبه ويحمل بندقية وله مظهر طفولي كاذب :

ـ هل خطفت النسور اطفالا في المدة الاخيرة ؟

ـ لا .

ـ لم ؟

ـ لاننا نمارس سياسة الانتقام من مركز القوة .

ـ متى خطفت النسور اخر طفل ابيض والقت في المحيط ؟

ـ ليست النسور يا دراجو وانما النسر . انه نسر واحد فقط . وطالما يوجد نسر واحد توجد امكانية ان يفقد [illegible] .

ـ [illegible] اطفال .

ـ [illegible] .

ـ ولكن ليس لدى .

ـ البعض لديهم .

ـ ليس لدى اى واحد في المنطقة .

ـ لو كان لديهم [illegible] يكون هناك احتمال ان يفقدوهم

قال ولسون دراجو . [illegible] يستطيع احد ان يعترض على ذلك . متى خطف اخر طفل ؟

ـ لابد ان ذلك حدث منذ وقت طويل .

ـ قبل ان تعي الذاكرة ؟

ـ نعم . حتى في هذه الحالة يا دراجو . اعتقد يا دراجو ان الحكايات مشكوك في صحتها .

ـ ماذا يعني ذلك ؟

ـ اكاذيب .

ـ اذن لماذا نطلق النار على النسور ؟

ـ لان اهل المدينة لا تهمهم الاغنام . اهل المدينة يهمهم الاطفال . ما ان نقول للناس في البوكيرك ان ثمة احتمالا . اى احتمال . ان تخطف اطفالهم واحتمالا ان يلقى بهم في المحيط . حتى يتركوك تقتل النسور .

ـ كم يبعد المحيط ؟

ـ الناس لا يهمهم كم يبعد المحيط . يهمهم اطفالهم .

ـ حقا .

ـ الامر سهل .

— متى خطف آخر حمل ؟

— امس .

— هذا خطأ

— بدأت تصدق بادراجو .

— لماذا تحوم حول هذا المبنى الاحمر ؟

— لاننا قبل ان نقتل النسر يجب ان نعرف ماذا تريد ماري مورج ان تفعل .

— ماذا كانت تريد ان تفعل في المرة السابقة ؟

— اطلاق الرصاص على الهليوكوبتر .

— نفسها ؟

— المسألة لاتستدعي اكثر من طلقة واحدة

— هذا صحيح .

— بدأت تصدق بادراجو ..

— هل تعيش ماري في هذا المكان ؟

— لا — هذا هو مبنى المدرسة الاحمر الصغير الذي تستخدمه لتعلم الهنود الحمر الهجوم على النسر .

— ماذا حدث لطالباتك المساعدين الآخرين ؟

— خافوا وتركوا العمل .

— بسبب امرأة واحدة ؟

— نعم . انت لاتخاف من امرأة ؟ هل تخاف بادراجو ؟

— لا . اعني نعم .

— لا او نعم ؟

— نعم .

تحت في المبنى الاحمر الذي كان على شكل خلية النحل وبه ثقب في القمة لتخرج منه الدخان . كان الهنود الحمر وماري مورج مستعدين للموت في مكانهم

قال بول الذي ينظر لفوق : انا لست مستعدا للموت في مكاني .

قالت ماري مورج : انت تريد انقاذ النسور الا تريد ؟

قال يسوع المخلص : دعني افكر في ذلك .

قالت ماري مورج : اعطني البندقيه .

× × ×

الان . من فوق في الهليوكوبتر يبدأ المبنى الأسفل اشبه بحصن صغير يدافع عن المنطقة البدائية

قال ارا اوسمان وهو ينظر [illegible] الطائرة :

— ماري مورج هذه مشكلة كبيرة .

— كل امرأة .

— وهي كل امرأة لا تنتمي الى الحياة مع الهنود الحمر . مع النسور .

— ما سبب ذلك ؟

— تعتقد ان الهنود الحمر والنسور هم بديل عن الاطفال بالنسبة لها . ان انهم بديل عن الحياة.

— اوه . لماذا تكرهني ؟

— ماذا ؟

— هل تستخدمين هذه الكلمات الكبيرة ؟

— انا اسف يا دراجو . هل ترى اي نسور ؟

— لا . دائما ارى بندقيه .

— امس ؟

— تطير من قمة المبنى .

— دع ماري مورج تطلق النار اولاً .

— لماذا ؟

— مسألة قانونية .

— ولكن هذا الامر قد يكلفني حياتي .

— لقد وضعت ذلك في الاعتبار يا دراجو .

— شكرا . شكرا جزيلا .

هكذا قال ولسون دراجو ..

كان « شمس » النسر الذهبي يلحظ بحرص الحيوانين الابيضين اللذين يعيشان داخل الطائر العملاق الذي يصيح واك . واك . واك . كان شمس مستعدا.

اليوم سيكون يوم موت « شمس » لقد قتلت انثاه من يومين . وبدونها سوف تموت النسور الصغار في عشها . اليوم هو يوم الموت بالنسبة لشمس لان النسر . بدون فكرة مؤكدة عن نفسه . بدون هدف في الحياة . سرعان ما سوف يدمر نفسه ولا يبقى على الارض . اليوم هو الاخير لشمس ..

قالت ماري مورج وهي تأخذ السلاح :

— اعرف ان الهنود . ونحن . والنسر . رغم انه ليس امامنا . اي فرصة . نستطيع ان نمضي في الشجاعة . والحب والاحترام . لاننا شمس ونسر . ايضا . مرحبا شمس .

— كفي عن الكلام وصوبي بحذر .

— هل قلت شيئا ؟

— انك تدلين بحديث .

— اني اسفه .

— صوبي بحذر .

كانت ماري مورج تقف على اكتاف هندي احمر

اسمه « عندما يموت المرء فهو في الذاكرة » . ووقف باقي الهنود يرقبون بندقية ماري فورج المصوبة من فتحة الدخان . قال موريوركواز : « لماذا لا تطلقين النار ؟ » همس بكلمات كأنه لايسمع ضجة الهليوكوبتر العالية .

صاحت ماري فورج : الطائرة مازالت تحوم .

نظرت ماري فورج في ثقب التصويب وكان عليها ان تحرك البندقية الى اعلى والى فوق حتى تستطيع ان تطلق رصاصة . لم تكن تريد ان تصيب ايا من الرجلين داخل الطائرة . كان يكفي ان تصيب المحرك او المروحة . لماذا لا تصيب الرعاة ؟ لانه هناك دائما رعاة كثيرون . ليست هناك نسور كثيرة على كوكب الارض . بينما هناك ملايين عدة من الرعاة . هناك رعاة اكثر من الهنود . هذا مؤكد . ولكن المهم الان اننا اذا ضحينا بنسر مقابل واحد من الرعاة فسرعان ما تختفي كل النسور من على وجه الارض بينما يملأ الرعاة كل مكان حتى مخدعك . لا . الهليوكوبتر نادرة . انهم لايضحون بطائرة مقابل نسر . الطائرة تكلف اموالا طائلة . كم ؟ ربع مليون دولار . اتسم بذلك . فلنضربهم حيث يوجد القلب . فلنضرب طائرتهم .

ولكن الطائرة كانت ترقص . الان لاحظت ماري فورج ان الطائرة رغم انها ترقص الا انها كانت ترتفع وتنخفض بايقاع منتظم . يجب اذن ان تنتظر حتى تنخفض ثم تتبعها الى فوق . فعلت ماري ذلك واطلقت رصاصة .

قال ايرا اوسمان لمساعده ولسون دراجو «كانت هذه قريبة . الان وقد عرفنا مكان ماري فورج نستطيع مطاردة النسر » واخذت الطائرة المعدنية طريقها الى منطقة « الشمس » .

ولاحظ النسر ذلك . وقد لاحظه عدة مرات من قبل . كانت اخر مرة منذ يومين حين قتلوا انثاه . نظر « شمس » الى اسفل حيث ابناؤه النسور الذهبية الصغيرة . كانت النسور بيضاء تماما . وستظل بيضاء ومعرضة للخطر لعدة شهور حتى ينبت ريشها الجديد. ولكن لم يكن هناك وقت . لاحظ « شمس » ان الطائر المعدني يهبط في طريقه الى الوادي الطويل الذي يؤدي الى « مونت تايلور » . حيث يوجد بيت النسر وكل بيوت الهنود .

مثل الهنود . كان اجداد « شمس » يوما مايجولون في القارة العذراء الزهرة ببهجة الحياة . بانهارها المتدفقة وسمائها الرائعة حين كان العالم كله قصيدة حياة حلوة وكان كل شيء في بدايته . ولم يصل شيء الى نهايته. اما الان فان كل شيء ينتهي . لم يكن النسر شمس مستعدا للدفاع عن نفسه . لن يدافع عن نفسه . لم يكن هناك شيء يدافع عنه . انها اخر ساعة في حياة شمس .

« اتبعوني » . صاحت ماري فورج من اعلى ثم قفزت . وحين ادركها موريوركواز ظلت تصيح بينما كانت ضجة الهليوكوبتر منتشرة : « لقد ذهبوا الى الى موت تايلور ليقتلوا «شمسا» . علينا ان ناخذ خيولنا ونذهب الى هناك » .

— لماذا ؟

— لكي ننقذ شمسا . صاحت ماري فورج . « ان شمسا هو اخر نسر في المنطقة » .

— « ولكن هذا ليس فيلما سينمائيا . قال رجل الدواء . ليس من الضروري ان نركب الخيول ونخترق المكان . يمكننا ان نذهب في عربتي البيك آب ـ بهدوء » .

— « على الطريق سوف تستغرق ساعتين » قالت ماري فورج . « وسوف نحتاج الى الخيول حين نصل الى هناك لكي نطارد الهليوكوبتر » .

— « ماذا سيقول دستويوفسكي عن هذا ؟ » قال رجل الدواء .

— « ليذهب دستويوفسكي الى الجحيم » . قالت ماري فورج .

في الخارج وضعوا السروج على ظهور الجياد الهندية المندهشة . ثم ركبوا وهبطوا الى الوادي الضيق الى نهر من التراب والضوء . مزيج من الحركة والوميض ينبض بالحياة ولو رأيتهم حين اختفوا في غابة شجيرات القطن لامسكت انفاسك حتى يظهروا مرة اخرى .

— « هيا يا طفلي » . همست ماري فورج الى حصانها بوكوماس « لم اكن اعني ما قلته عن دستويفسكي . مسكين دستويفسكي . كنت اعني احصاء الثواني . لم يكن لدينا الوقت للمناقشة الفلسفية . هيا الان يا طفلي العزيز واجر . كن طيبا معي . لتكن مباراة بينك وبين باقي الخيول. هيا يابوكو الى المقدمة » .

ومرق بوكوبين الخيول حتى صار في المقدمة بينما كان ا بول الذي ينظر الى اعلى ا مصوبا بندقيته تجاه الطائر المعدني الذي يخترق السماء .

— « هل ترى يا دراجو » اننا اشرار القصة » هكذا صاح ايرا اوسمان محدثا ولسون دراجو .

— « ماذا » ؟

— « الاولاد القذرون » .

— « من الصعب ان تعتبر نفسك قذرا يا مستر اوسمان » .
— « ولكننا كذلك » .
— « ومن اهم الاولاد الطيبون ؟ » .
— « ماري فورج » .
— « اريد ان انام معها » .
— « لا ، لن تفعل ذلك معك لانك ولد شرير . لانك تقتل النسور . والناس الذين لم يروا نسرا قط ولن يروا نسرا ابدا . ولا يريدون ان يروا نسرا

ابدا ، يريدون النسور في المنطقة كلها . ماعدا الفقراء يريدون سلامة اغنامهم . هل سمعتعن شخص فقير يشكو من نقص النسور ؟ ان بعضا من السادةالاغنياء كونوناديا باسم (نادي سيبرا») وهم يحرضون عشاق الهنرد مثل ماري فورج على قتل رعاة الاغنام .
— « لماذا ؟ » .
— لانه ليس لديهم ما يفعلونه سوى ذلك .
— هل تظن ان ماري فورج تمارس الجنس فعلا مع الهنود .
— أذن فلماذا توجد في منطقتهم ؟ .
— لم افكر في ذلك قط .
— فكر فيه .
— اظن انك على صواب .
— دراجو ، فيم تفكر ؟ .
— لا افكر في النسور
— فيم تفكر ؟ .
— عـادة ؟
— نعـم .
— في مثل تلك الاوقات حين اكون ثملا ؟
— نعـم .
— الديـن .
— عظيم يا دراجو ، احب ان اسمع منـك ذلك . عظيم . اي دين ؟ .
— كلهم ممتازون . اظن ان بلى جراهام احسنهم .
— نعم . اذا كنت غبيا .
— مـاذا ؟ .
— لاشيء يا دراجو . راقب النسر جيدا .
— قلت اني غبي ؟
— ربما قلت ان نادي سيراغبى .

— صحيح ؟
— لا ، كيف يمكن ان تكون غبيا وغنيا ؟ .
— لماذا اذن اهتمامهم الجنوني هذا بالنسور ؟
— انهم مهووسون بالاشياء التي في سبيلها الـى الانقراض مثل الهنود الحمر ، او النسور او اي شيء . ماري فورج ايضا ضد التطور الطبيعي .
— ماذا يعني التطور الطبيعي ؟
— حين ينتهي شيء فهو لابد منته . ان لدينا تطورا جديدا ، الآلة . هذه الهليوكوبتر ، انها طـائر جديد .
— .....
— وتذكر يا دراجو اننا لانريد قتل النسور
— نحن مضطرون .
— تماما .

حط النسر الذي يجب أن يموت ، شمس ، حط على عرشه . انه ملك ، يملك مائة كيلومترا مربع فـي المنطقة الهندية ، قاضي ومحلف ، انه ساعة الظل التي ظل الوقت يعرف بها لمائتي عام وهو يحوم في السماء وظله على الارض . وهكذا ستصبح الارض ، والمكـان ، والهنود بلا ساعة لمعرفة الوقت ، اذ يختفـي هـذا الجلال الصامت للنسر « شمس » وبدون هذا الصمت الجليل سيختفي الظل الذي دام وحيد السنين الطويلة، سيختفي ليحل محلة الان صوت الطائرة .

القى «شمس» نظرة الى اسفـل على صغـاره في العش . لتكن المعركة في مكان آخر بعيدا عنهم . لـو استطاع ان يشبك نفسه بجناح الطائر المعدني المزمجر لكان في هذا نهاية لهذا الطائر المعدني . ونهاية لشمس. قفز شمس بعيدا عن منطقته دون حركة ، فجاة كما يحدث في السينما من قطع لمشهد مختلف . وبدا النسر الذهبي العظيم يصعد في جلال جنائزي ، على غير مرئية نحو الشمس الأخرى .

— «اذا حلق صاعدا فسوف نصعد يادراجوا . انه مضطر ان يدور في تيارات هواء صاعدة» .

فتح ولسن دراجو باب الطائرة وغير من مكـان البندقية «الهارنجتون والريتشاردسن» وجعلها في المكان الجاهز ..
— الى اي مدى سيرتفع هذا الشيء ياسيدي ؟
— « عشرة الاف قدما » .
— «يستطيع الطائر ان يحلق الى اعلى هنا» .
— ومع ذلك فهو مضطر للنزول يادراجو » .
— كم من الوقود لدينا » ؟

ـ خمسون جالونا » .

ـ « وما معدل استهلاكنا ؟ »

ـ « جالون في الدقيقة » .

ـ « هل احاول ان اطلق النار » .

ـ « نعم » .

كان شمس يحلق صاعدا في دوائر محكمة مع تيارات هواء متصاعدة حين مرت بجانبه بعض الطلقات التمهيدية كتقاط مطر خفيفة فاعطته دفعة سريعة . كان شمس خارج مدى الطلقات . كانت الطائرة والنسر يلحقان عاليا ..

ـ « هل اجرب طلقة اخرى » ؟

ـ نعم .

في هذه المرة مرقت طلقة الاختبار بجوار جسد شمس كالمطر القاسي ودفعته الى اعلى بسرعة عظيمة . كان شمس في هذه المرة ايضا خارج المدى .

الآن توقف التيار الهوائي المتصاعد وهبط تحت النسر فجاة وضاقت المسافة بين الطائرة وبينه حتى صار ايرا اوسمان وولسن دراجو بجانبه ينظرانه بعيون صفراء صغيرة بينما تهبط السفينة « شمس » من اعالي السماء .

ـ « هل احاول ان اطلق النار » .

ـ « نعم » .

رفع ولسن دراجو مدفعه ماركة هارنجتون وريتشارد سون واطلق عدة طلقات واوشك ان يلمس شمسا بفوهة البندقية .

لكن الطائر كان قد اختفى تماما . فتح جناحية واتجه هابطا صوب الارض ومن ورائه كانت الهليوكوبتر تهبط في مطاردة سريعة .

هناك كان يقف الهنود الحمر كلهم .

صاحب ماري فورج : « ايها الرجال لاتطلقوا النار حتى يمر شمس » .

وبينما كان شمس يبحر صوب الهنود كان ظله يمر بالهنود كل على حده .

الآن جاء النسر ورفع كل الهنود سلاحهم تحية له . مرة اخرى وبعد ان وصل شمس ومر اعد الهنود بنادقهم لضرب الطائرة ..

ـ « هذا شيء عظيم يادراجو : ان الهنود يريدون القتال » .

ـ « وما العظمة في ذلك » ؟

ـ « انه شيء طبيعي ان نقاتل الهنود » .

ـ « صحيح » ؟

ـ « نعم » .

ـ « اذن سوف افعل » .

ـ « سوف يكون جدي فخورا بنا الآن » .

ـ « هل قاتل الهنود الحمر ؟ »

ـ « بالتاكيد . لم يتوقف البيض عن القتال ضد الهنود الحمر الا لاوقات قليلة » .

ـ « كان القتال صعبا على الهنود » .

ـ « هذا شيء عظيم يادراجو ولكنه طبيعي » .

ـ «لماذا ؟ » .

ـ « لان الناس بطبيعتها تخاف من الاغراب . يسمون ذلك اكسنوفوبيا . حسين لاتسير مع الطبيعة تصطدم بالمتاعب . انك تكبت غرائزك الطبيعية وهذا شيء خطير . وهذا سبب سوء الحال في هذه المنطقة » .

ـ « صحيح ؟ انني اعجب لذلك » .

ـ « ليس ثمة خطأ في اطلاق الرصاص على الهنود» .

ـ اني اعجب لذلك .

ـ « انه امر طبيعي » .

ـ « لايامستر اوسمان شيء خطأ » .

ـ « ما هو » .

ـ « انظر للهنود يطلقون علينا النار من الخلف » . حول ايرا اوسمان مسار الهليوكوبتر صاعدا الى اعلى . « اخرج البندقية : سوف نهتم بالهنود » .

ـ « ماذا عن النسر » ؟

ـ « علينا اولا ان نرتب امورنا مع الهنود الذين يطلقون الرصاص علينا وهذه الفتاة التي تصوب نحونا » .

ـ « هل هي مجنونة » .

ـ « ولم لا اذا كانت تمارس الجنس مع الهنود الحمر » .

ـ « هل تعني انها تضاجعهم » ؟

ـ « نعم » .

ـ . . . . ! ! !

ـ « دراجو لقد ناقشنا هذا من قبل وقررنا ان ماري فورج تنام مع الهنود » .

ـ « كيف » ؟

ـ « دراجو انت لاتستطيع ان تضبط عقلك على موضوع ما . انك تتحول الى عصابي . عندما

لاتفهم وتقول ببعض التصرفات فانك بذلك تكون عصابيا » .

— « انا » ؟

— « نعم ، اخرج البندقية » .

— « مازلت افكر ان هذه مهمتها اذا كانت عاشقة للهنود الحمر والنسور » .

— « ولكن ليس حين تطلق الرصاص علينا وهي تفعل ذلك ، هذا مرض عصابي » .

— « انت على حق يامستر اوسمان » .

— « اخرج البندقية » .

— « أوكي » .

— « اعلم يادراجو ان الناس وخاصة الذين يحبون الهنود يكتبون حاجة لقتلهم . وهذا يسمى علاقة الحب والكره » .

— « صحيح ؟ تستطيع ان تكف الان عن الكلام يامستر اوسمان لقد اخرجت البندقية » .

كانت الهليوكوبتر تدور في دورات في ذلك النهار المشرق في نيوميكسيكو . وكانت ماري نورج قد اخبرت الهنود ان الهليوكوبتر سوف تعود وان رعاة الاغنام سوف لايحاربون النسر اذا الهنود يسلطون عليهم النيران . « لن يرتكب الرعاة نفس الغلطة التي ارتكبها كوستر » .

— « ماذا كان ذلك » .

— « حارب على جبهتين . كوستر هاجم السيوكس قبل ان ينتهي من الاخرين . نحن السيوكس » .

« هل نحن كذلك هذا لطيف ، هذا شيء رائع » . هكذا قال تفاجو الذي ينظر عاليا . « متى سننتهي من العمل » .

— « لن ننتهي » . هكذا اجاب (يسوع المخلص) .

— « ضع حمارك خلف الصخور » صاحب المدرسة ماري نورج « انهم قادمون » .

حلقت الهليوكوبتر عاليا وامطرت الصخور بوابل من الرصاص بمدفع م ـ ١٦ اوتوماتيك .

— « هذا سوف يعلم المدرسة اننا نفوقهم في اطلاق النار يادراجو » . هكذا قال ايرا اوسمان ، « الآن نستطيع ان نصيب النسر » .

حلق النسر الذهبي المسمى شمسا عاليا مرة اخرى ، كان جناحاه ثابتين واثقين في سماء نيومكسيكو الزرقاء في ذلك الصباح . كان النسر يعرف انه يجب ان يكون عاليا . ان قوة حيلته تكمن في انه يجب ان يكون فوق الطائر المعدني وهو يعرف ايضا من خبرته ان الطائر المعدني لايصعد الا لحد معين ، وهو يعرف ايضا ومن خبرته ان تيار الهواء الذي ركبه قد ينهار فجاة ودون انذار ، وهو يعرف ايضا ومن خبرته في عدة معارك مع الطائر المعدني ان العدو كان سريعا وفي امكانه ان يلفظ اشياء خارجا يمكن ان تؤلم ثم تقتل . كل هذا يعرفه من التجربة ولكن الطائر المعدني كان يتعلم ايضا .

طارت الهليوكوبتر خلف النسر الذهبي .

— « تذكر يادراجو ان على ان اكون بعيدا عنه او فوقه انه يستطيع ان ياخذنا في طريقه . في المرة الاخيرة حين اصطدنا نسرا اوشك ان ياخذنا في طريقه ، لذا يجب ان اكون حذرا واتجنبه حين يهاجم المحرك ـ اذا راح المحرك رحنا معه يادراجو ـ نسقط مثل الصخرة ونسحق مثل اناء من الزجاج . سوف يجمعونك بالمكنسة » .

— « من » ؟

— « هؤلاء الهنود الذين تراهم تحت » .

— « مستر اوسمان لا اريد ان العب هذه اللعبة » .

— « انك تريد ان تنقذ الاغنام اليس كذلك » ؟

— « لا » .

— « لم لا » ؟

— « ليس لدى اغنام لانقذها » .

— « ليس لديك اي اغنام ، ليس لديك اي اطفال . ولكن لديك كبرياء » .

— « لااعرف » .

— «هل تريد ان تسيطر النسور على المنطقة ».

— « لا اعرف » .

— « في وقت ماسيطر النسور والهنود على كل هذه المنطقة ، دراجو ، لم تكن تستطيع ان تضع طفلا او حملا صغيرا أيام جدي دون ان يخطفه هندي او نسر . الان تقدمنا . المدنية . هذا يعني ان الانسان حر في ان يؤمن اعماله .

— « صحيح » ؟

— « نعم ، الان وقد حصرناهم على هذه الربا ففي امكانات يادراجو الا نتركهم يذهبون » .

— « لا نستطيع » ؟

— « لا ، سوف يكون ذلك ـ اذا فشلنا ـ خذلان للناس المتحضرين ، سوف يسيء ذلك الى جدي . ماذا اقول له » ؟

— « هل انت ذاهب لترى جدك » ؟

— « لا ، لقد مات . وسوف نموت نحن ايضا يادراجو

اذا لم تطلق انت النار . هذا النسر سوف يسقطنا وهؤلاء الهنود سوف يجمعون اشلائنا . انك لاتريد ذلك يادراجو اليس كذلك » ؟

ـ « لا اعرف » .

ـ « يجب ان نفكر جيدا والا فسوف القي بك من هذه الطائرة بنفسي » .

ـ « هل تعني ذلك » ؟

ـ « البعض يجب ان يعيش يا دراجو . والنسر لا يريد ان يعيش » .

ـ « لماذا تقول ذلك » ؟ .

ـ « اننا نعرف اننا كنا خلفه وهو يعرف اننا سوف نصطاده ، كان يستطيع ان يترك المنطقة كان يستطيع ان يطير شمالا الى كندا او سيكون محميا هناك » .

ـ « ربما يظن ان هذه هي ارضه »

ـ « لا ، هذه منطقة متحضرة . هل ستطلق النار على النسر ؟ »

ـ « لا » .

ـ « انني احب النسر والهنود يادراجو ولكن علينا ان نختار اما اغنامي واما هم ، في اي جانب تقف يا دراجو ؟ »

ـ « اظن انني في جانبهم » .!!

* *

اصبحت الهليوكوبتر اخف وزنا الان بدون دراجو . واخذت الطائرة تناور بخفة اكثر واصبحت قادرة على الوصول الى النسر .

استمر ايرا اوسمان يتحدث الى ولسن دراجو كما لو انه مازال بجانبه . كان ولسن دراجو واحدا من رعاة البقر الذين يعملون لحساب ايرا اوسمان .

« لقد فكرت هكذا يا دراجو : اذا لم تدافع عني فان النسر سوف يلقي كلينا للارض لقد كانت دفعة صغيرة دفعتك بها ، مجرد لمسة وانت منحني تنظر خارج الطائرة والان وقد خففت من وزن الطائرة فانك قدمت اسهاما صغيرا للحضارة » .

« اننا جميعا نفعل ما نستطيع يادراجو وانت قد اسهمت بما تستطيع . اذا كان هناك شيء لا احتمله فهو ان يكون هناك عدو بين اغنامي » .

* *

وظلت الطائرة تتبع النسر لاعلى ولكنها كانت اخف وزنا الان واكثر سرعة ودقة في المطاردة .

دهش الهنود الحمر على الارض وهم يرون الرجل الابيض يسقط من الطائرة . حالة اخرى من حالات التوقف عن العمل « مسكين ولسن دراجو . اننا نعرفه جيدا . رجل آخر لم يستطيع ان يتقدم في ركاب الحضارة . مرات عديدة اطلق دراجو النار علينا ونحن نسرق اغنامه . كنا نظن ان اي واحد يمكن ان يلقى من الطائرة ولكن ليس ولسن دراجو . هذا يريك كيف وصلت الحالة في المنطقة البيضاء . انهم يقتلون بعضهم البعض وقريبا لن يبقى غير الهنود » .

« صباح الخير ايها الهنود » .

« اليس هذا يوما جميلا . الا تلاحظ انه لم يبق سوانا نحن الهنود ؟ »

« ونسر واحد »

كان الهنود الحمر يلقون بهذه الملاحظات الغريبة فوق ما تبقى من جسد ولسن دراجو .

ـ « آخر مرة رايته ثملا في جالوب » .

ـ « لا استطيع ان اجد فروة راسه ماذا تظن انه فعل بها ؟ هل اخفاها ؟ »

ـ « الرجل الابيض الآخر اخذها » .

ـ « اقسم انه فعل ذلك » .

ـ « انهم لا يهتمون بالهنود على اي حال » .

ـ « لا ، حين يسقطون فوقك لا يحضرون معهم فروة راسهم » .

ـ « ارجوكم ان الرجل ميت » هكذا قالت ماري فورج .

ـ « رجل ؟ رجل ؟ اني لا ارى اي رجل ، فقط كمية من الدماء واللحم » .

ـ « لكن يوجد رجل ، اوكان يوجد رجل » .

ـ « الآن لا يوجد شيء . حتى ولا فروة راس ملعونة» .

نطق هذه الجملة « بل الذي ينظر الى اعلى » فقال مورتركواز : « حسنا يادراجو ، ان دراجو في سماء الرجل الابيض ، في شوارع من الذهب يرعى قطيعه » .

ـ « ويطلق النار على النسور » .

ـ « ان دراجو يصعد عاليا الى سماء الرجل الابيض اعلى بكثير من تلك التي تسميها » .

ـ « هليوكوبتر » .

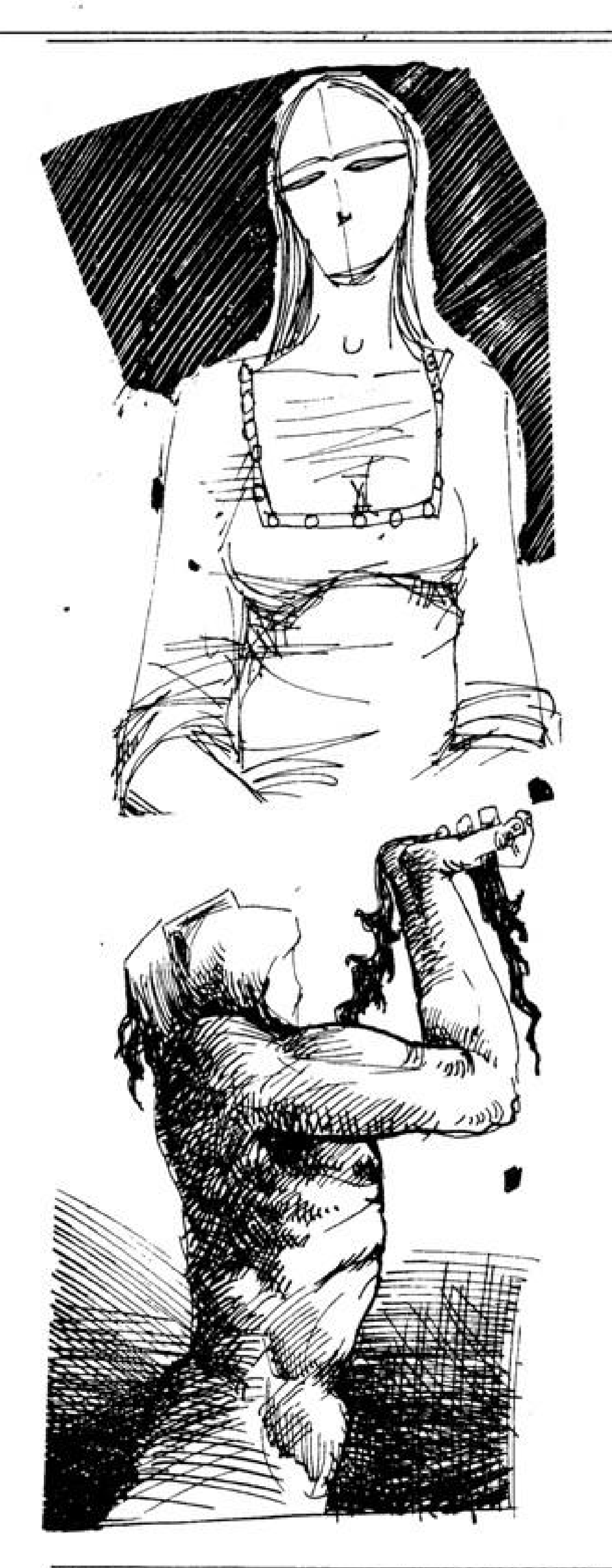
قالت ماري فورد : « تذكروا انني مسيحية » .

ـ « ماذا ؟ »

ـ « لقد نشات على تقاليد مسيحية » .

ـ « الان تقولين كلاما ممطوطا » .

فكرت ماري فورد كيف اندمجت وسط هؤلاء



الهنود . وقالت بصوت عال : « في وقت ماكنت صغيرة وبريئة » .

— « طبيعي هـذا ! »

فصاحت ماري فورج في الهنود : « من الاجدى ان نرتقي الجبال ، حتى اذا اضيق اوسمان الخناق عـلى النسر استطعنا ان نطلق الرصاص على طائرته .

— « او . كي . ايتها المدرسة » .

— « لا يوجد الاجدع واحد ابيض في الطائرة . عمروا بنادقكم واسحبوا خيولكم وراءكم » .

* *

كان اوسمان يتمتم وهو يعالج مفاتيح الهليوكوبتر اثناء مطاردته للنسر « انك لم تمت عبثا يادراجو . لقد كنت فتى متواضعا . نستطيع ان نصعد ونعلو اكثـــر بدونك يا دراجو . انني في طريقي لكي اقتل النسر الاخير هذه المرة يا دراجو . اظن انه وصل القمة . »

لاحظ « شمس » ان الطائر المعدني قد ظهر . جاء الطائر المعدني بصوته المدوي ، ماذا يأكل هذا الطائر ؟ كيف يتناسل ؟ من اين جاء ؟ من غير مياه عميقة وعلى رياح قوية ؟ رياح الشر ؟ ولاحظ شمس ان الطائر المعدني يطارده اليوم بسرعة اكبر . كان شمس يستطيع ان يرى الناس الذي يراهم دائما على الارلاض . الناس الذيـن عاشوا في منطقته ، فوق الجبال . يبدو الآن انهم يريدون ان يكونوا اكثر قربا منه .

* *

احس ايرا اوسمان ان كل الهنود الحمر في العالم يطلقون النار عليه من تحت . كيف ستقتل نسرا اذ اكان كل الهنود في العالم يطلقون عليك النار من (مونت تيلور) انها ماري فورج التـي صعدت بهم الى هنـاك بلاشـك فليس للهندي شجاعة لالان يطلق النار على رجل ابيض. لا تستطيع ان تهبط وتقتل كل الهنود انهم — الناس في الشرق — الذين ليس لديهم اغنام سوف يسمون تلـك مذبحة . ان الهنود الحمر ينالون عطفا الآن . ولكنك اذا قتلت ماري فورج فهذا هو الصواب . فالنســاء لسـن محبوبات هذه الايام هذه الايام . لماذا ؟ لانهـن يدبرن مؤامرة ضد الرجال . الا تعـرف ذلك ؟ هـذا صحيح يادراجو . لقد تعودت المراة ان تكون سعيدة وهي مـن اسفل . والآن تريد ان تكون من فوق .

لا ؟

هل قلت شيئا يادراجو ؟

ظننت انني سمعت شخصا ما يتكلم . لابد انني ثمل . يجب ان يكون ذهني يقظا . ماذا كنت اقول ، انها جزء من المؤمرة . مامعنى هذا ؟ شيء ما . لابد انني كنت ثملا . ماذا كنت افعل ؟ آه . نعم ، كنت ذاهبا لاقتل ماري فورج الفتاة التي تعشق الهنود والنسور . يستطيع النسر ان ينتظر .

وخفض ايرا اسومان من سرعة الطائرة الى اقصى حد ثم وضع البندقية الآلية ام ـ ١٦ في ذراعه الايسر وموهتها مصوبة من خارج باب الطائرة وبيده اليمنى بدا يهبط بالطائرة راى « شمس » الطائر المعدني الضخم يهبط . الآن حانت الفرصة لاصابته وهو مشغول باصطياد فريسته على الارض . القى شمس نظرة اخيرة عشه ليرى صفاره . كانت النسور الصغيرة بخير . لقد نجح في جر العدو بعيدا عن العش ، حركت النسور الصغيرة رقابها وهي ترى شكله المالوف قبل ان يفرد جناحيه العظيمين ويصدم قمة الطائر المعدني !!

صعدت ماري فورج الى هضبة بوكوماس ورات الطائر المعدني قادما يطلق وابلا من النيران من بندقيته ام ـ ١٦ . لم تستطيع ان تجعل الهنود يقومون بالتغطية . لقد وضع الهنود خيولهم في حماية الصخور وكانوا كلهم واقفين يرقبون الهليوكوبتر المنقضة . كانت ماري فورج ماتزال تصرخ في الهنود ولكنهم لم يقوموا بالتغطية . لقد راوا الكثير من الافلام السينمائية اللعينة هكذا فكرت ماري فورج ، لقد قراوا كتبا كثيرة . انهم اغبياء ، اغبياء، اغبياء ، صم . هنود صم . انهم يريدون انقاذ النسر ، ويقفون معرضين بلا تغطية لمدافع الطائرة . الهنود الاغبياء . رفعت ماري فورج بندقيتها صوب الطائرة المنقضة واشارات لهم ان اتبعوني ثم فكت وثاق حصان وجرت به وتبعتها الهليوكوبتر التي تنفث النيران كما تبعهم شمس . وهكذا يوجد الان ثلاثة .

فجاة تحولت الهليوكوبتر الى كتلة من اللهب ، شيء ما اصابها في خزان الوقود وانفجر كل شيء لهبا ساطعا . وكانت المراوح تنثر اللهب في الفضاء . وسقطت الطائرة على الصخور محترقة في صمت .

قال توركواز : انه شمس الذي فعل ذلك .

مصرع شمس .

وقف كل الهنود الحمر وماري فورج حول الطائر المحترق وسط الدخان الذي كان يغلف موت الشمس .

قال العراف : « حين لا يكون للنسر ـ حين لايكون للطائر امل ـ »

ـ « نعم . »

ـ عندما لا يكون الطائر ـ

ـ نعم .

ـ حينئذ لا نكون .

ـ قال الجميع .. وكان الدخان يغلفهم ـ نعم .

* *

بعد ثلاث شهور ـ اشار احد الهنود الى نسر يطير في السماء . كان العراف قد سماه « النجم » وكان النسر يطير في ليلته الاولى يسترد منطقة « شمس » .

الآن مر ظل « النجم » الكبير على جسم الطائرة المحترق . ثم استقر الطائر العظيم في عشه ـ العرش ـ في حزن مجلل بالبهاء . وكأن قدر الموت رابض الى جواره .

* *

(*) ولد وليم ايستلاك في مدينة نيويورك ، التحق بمدرسة في نيوجرسي ، واثناء خدمته في الجيش نال اربع ميداليات ، نشر خمس روايات ، وستين قصة قصيرة ، وترجمت اعماله الى عشر لغات .. يعيش هو وزوجته في مزرعة صغيرة في اريزونا مع كلبين وعدد كبير من الخيول .



الشاعر النيكاراجوي

ارنستو كاردينال

■ ترجمة : احمد مرسي





يعتبر ارنستو كاردينال ، القس ، والتقدمي والمتصوف ، أعظم شعراء جيله في امريكا اللاتينية . وقد ولد في جراناادا (غرناطة) بنيكاراجوا في عام ١٩٢٥ ودرس في ليون وماناجوا ومدينة المكسيك ونيويورك بالولايات المتحدة . وبعد حصوله على ليسانس الفلسفة في جامعة كولومبيا ، بنيويورك (١٩٤٩) ، عاد الى وطنه حيث مر في السنوات القليلة التالية بتحولين عميقين .

وكان التحول الاول على غرار تحول الشاعر الشيلي بابلو نيرودا بعد ان صهرته تجربة الحرب الاهلية الاسبانية ووحدته بالانسان بصفة عامة وقضايا التحرر الوطني والعدالة الاجتماعية بصفة خاصة . لكن ارنستو كاردينال الذي لم ينصهر في بوتقة الحرب الاهلية الاسبانية ، كانت تكفيه الصدمة التي ارتج لها وجدانه في دولة سوموزا البوليسية . لتلهب وعيه الاجتماعي وتقوده الى طريق الالتزام الاجتماعي .

وفي ١٩٥٤ تمرد كاردنيال على مجرد الاحتجاج الشعري الذي كانت تفوح به قصائده ، واشترك في محاولة لاسقاط حكم سوموزا الديكتاتوري . وقد اكتشفت الخطة



عن طريق الخيانة ، ولكن كاردينال تمكن من الهرب فتفادى بذلك مصير العديد ممن القى القبض عليهم وتعرضوا

لعمليات التعذيب الوحشي والقتل في النهاية على ايدي زبانية سوموزا . وفي عام ١٩٥٦ ، عندما قتل سوموزا على يدي شاعر ، كما اتم ارنستو كاردينال قصيدته (ساعة الصفر) ، مر الشاعر بازمة روحية عميقة غيرت حياته . فقد نبذ ارنستو كاردينال العنف الثوري واعلن اعتزامه الدراسة للانخراط في سلك الكهنوت ، وقد رسم بعد مرور ٩ سنوات في ماناجوا . ولم يمض وقت طويل ، حتى نزح ارنستو كاردينال الى ملاذة الدائم بجزيرة في ارخبيل سولينتينامي ، على بحيرة نيكاراجوا الكبرى .

وبالرغم من اعتراف كاردينال بتأثره ببعض الشعراء الامريكيين ، وبصفة خاصة عزرا باوند ، الا ان الاختلاف بين شعره والشعر الامريكي الحديث بصفة عامة ، جد بين وجوهري . فالشاعر النيكاراجوي ، كما يستدل من قصيدته (ساعة الصفر) ، يحاول جاهدا ان يكون واضحا ومفهوما ، ومع ذلك ، فقد اخذ عن عزرا باوند التكنيك الشعري ، كما تعلم منه كرهه الشديد لشرور الراسمالية .

وتشمل اعمال كاردينال : جوامع الكلم (١٩٧١) ، جيثيماني 5 gethesinaneky (١٩٦٥)

صلاقه الى مارلين مونرو (١٩٦٦) زامير (١٩٦٩) الحب في الحياة (١٩٧٠) ، تحية الى الهنود الامريكيين (١٩٧٤) وفي كوبا (١٩٧٤) .

■ من قصيدة

ساعة الصفر

عن ترجمة انجليزية لمارتن بول

كان هناك نيكاراجوى في بلد اجنبي .
« نيكا » من نيكونيو هومو .
كان يعمل بشركة هوستيكا للبترول ، في تامبيكو .
وقد ادخر خمسة آلاف دولارا .
ولم يكن جنديا ولا سياسيا .
واخذ ثلاثة من تلك الخمسة آلاف دولارا .
وذهب الى نيكاراجوا لينضم الى ثورة مونكادا .
لكنه عندما وصل الى هناك ، كان مونكادا يلقى بمدافعه .
قضى ثلاثة ايام ، مغتما ، في كيررو دبل كومن .
مغتما ، لا يعرف ماذا يفعل .
ولم يكن جنديا ولا سياسيا .
فكر ، وفكر ، واخيرا قال لنفسه
على المرء ان يكونها .
وعندئذ كتب بيانه الاول .
ابرق الجنرال مولكادا الى الامريكيين :
كل رجالي يوافقون على التسليم ما عدا واحدا .
مستر ستمسون يعطيه انذارا .

من مونكادا تأتي الكلمة :
« الناس لا يقدرون شيئا ... »
يجمع رجاله في التشيوت :
٢٩ رجلا (وبه ٣٠) ضد الولايات المتحدة
ما عدا واحدا ،
(واحدا من نيكوينو هومو)
— وبه ٣٠ !
« المخلص المرسم — ذاتيا يموت على الصليب »
مونكادا مرة اخرى يرسل كلمة .
لأن مونكادا وساندينو كانا جارين
مونكادا من ماسائيب وساندينو من نيكوينو هومو .
وساندينو يجيب على مونكادا :
« الموت لا يهم على الاطلاق » .
وستيمسون : « اؤمن بشجاعة رجالي ... »
« ستيمسون » بعد هزيمته الاولى :
الرجل الذي يعتقد اننا هزمنا
لا يعرف رجالي » .
ولم يكن جنديا او سياسيا .
ورجاله :
كثير منهم كانوا صبية
يلبسون قبعات السومبريرو المجدولة من سعف النخيل
ووالصناد ل
او حفاة الاقدام ، بمناجل ، رجال مسنون
بلحى بيضاء ، اطفال في الثانية عشرة ببنادق ،
بيض البشرة ، هنود غامضون ، شقر وسود ذوو شعور
ملولبة .
ملابسهم ممزقة ، وبدون مؤن ،
سراويلهم مهلهلة ،
طابور هندي يسير رافعا العلم الى الامام
— خرقة مرفوعة على عصا جبل —
صامتا تحت المطر ، متعبا ،
صنادلهم تخوض في برك البيوبلو
فيفا ساندينو !
ومن الجبل جاءوا ، والى الجبل قد عادوا ،
يسيرون، يخوضون في الوحل ، والعلم مرفوع الى الامام.
جيش من الحفاة او لابس الصنادل هزيل التسليح ،
ليس منظما وليس هرجا ،
لا الضباط ولا الجنود يتقاضون مرتبات ،
ولا يجبر احدهم على مقاتلة احد :
وكان لديهم سلسلة من القيادة ولكنهم جميعا سواسية
بلا امتيازات في توزيع الطعام .
والملبس ، نفس الحصة للجميع .
والضباط لم يكن لديهم مساعدون :
اقرب الى المجتمع منه الى الجيش .
يوحدهم الحب اكثر مما يوحدهم النظام العسكري
بالرغم من انه ما من جيش كانت وحدته اعظم من هذه
الوحدة .
جيش سعيد ، بجيتارات وعناقات .
كان نشيد معارك اغنية عشق :
اذا ابتعدت ادجليتا مع اخر
سوف اتبعها في الارض والبحر
لو في البحر على سفينة حربية
ولو في البر في قطار نقل
« العناق هو التحية لنا جميعا »
قال ساندرينو — وما من احد عانق مثله .
وعندما كانوا يتحدثون عن انفسهم كانوا يقولون جميعا:
« نحن جميعا ... » « كلنا سواسية » .
« كلنا اخوة هنا » قال اومانزور .
والكل كان واحدا حتى قتلوهم جميعا .
يحاربون الطائرات . بقوات من القش ،
اجورهم الوحيدة الطعام والملابس والبنادق
كل رصاصة اثمن من الذهب :
بمدافع مصنوعة من مواسير الرصاص
وقنابل من الحجارة ونثار من الزجاج ،
معبأة مع ديناميت التعدين وملفوفة بجلود الحيوان :
بقنابل يدوية من علب السردين .
« انه بانديدو » قال سوموزا ، « باندوليروا »
وساندينو لم يمتلك شيئا ابدا ،
ومعنى ذلك مترجما بالاسبانية :
وصف سوموزا ساندينو بانه قاطع طريق ،
وساندينو لم يمتلك شيئا ابدا .
وفي المآدب كان مونكادا يسميه لصا
وساندينو لم يكن يملك في الجبال ملحا
وكان رجاله يرتعدون بردا في الجبال ،

وقد رهن بيت حميه
ليحرر نيكاراجوا ، بينما كان في قصر الرئاسة
رهن مونكادا نيكاراجوا .
« حقا انه ليس كذلك » ، يقول السفير الامريكي
ضاحكا « لكننا نطلق عليه قاطع طريق بالمعنى الفني »
ما هذا الضوء البعيد هناك ؟ هل هو نجمة ؟
انه – ضوء ساندينو فوق الجبل الاسود
هو ورجاله هناك يتحلقون الرمضاء
متدثرين بالبطالين ، بنادقهم فوق اكتافهم :
البعض يدخن ، البعض يغني اغنيات الشمال الحزينة ،
لا يزال الرجال جالسين بالرغم من ان ظلالهم وراءهم
تتحرك .
كان وجهه مبهما مثل وجه شبح ،
بعيدا في تأملات ونظرات
ومهموما من الحملات والافتقار الى المخبأ .
وساندينو لم يكن له وجه جندي ،
لكن وجه شاعر اصبح جنديا لانه كان يتحتم عليه ذلك ،
ووجه رجل عصبي يحكمه هدوء داخلي .
كان له وجهان فوق وجهه :
وجه مظلوم ويشع ضوءا في نفس الوقت ،
حزين مثل مساء فوق الجبل .
في النور كان وجهه يستعيد شبابه ،
وفي الظل كان يمتلىء بالوصب .
وساندينو لم يكن مثقفا او ذكيا
ولكنه بارح الجبل ذكيا .
« فوق الجبل كل شيء يعلم » قال ساندينو
« حالما بان تزخر جبال سيجوفيا بالمدارس »
وكان يتلقى رسائل من كل جبل
وكان يبدو مثل اي جبل ولكنه كان يتجسس له
(حيث كان الاغراب مثل الاخوة
كل غريب حتى « الامريكين »)
و : « سوف يتكلم الرب من خلال السيجوفين ... »
كان يقول .
« لم اكن اعتقد على الاطلاق اني سوف اخرج من هذه
الحرب حيا ولكنى كنت اؤمن دائما انها ضرورية ».
و : « هل يعتقدون اني ساكون مالكا كبيرا ؟ »
الوقت منتصف الليل في جبال سيجوفية .

وهذا الضوء ساندنيو ! نور واغنية
اذا ابتعدت اديليتيا مع اخر .
لكن مسار الامة مرسوم .
وساندينو لم يكن رئيسا ابدا
لكن قاتل ساندينو كان رئيسا
ورئيسا ٢٠ سنة !
اذا ابتعدت اديليتا مع اخر
سوف اتبعها في الارض والبحر
وقعت الهدنة . وحملوا العربات بالبنادق .
بنادق عتيقة ملفوفة بالقنب . بنادق صدئة
وبضعة رشاشات قديمة .
والعربات تهبط من قمة الجبل .
لو في البحر على سفينة حربية
ولو في البر في قطار نقل .
برقية من السفير الامريكي (مسترلين)
الى وزارة الخارجية – ارسلت من مناجوا
في الرابع عشر من فبراير ١٩٣٤ الساعة ٥٠ : ٦ مساء .
واستلمت في واشنطن في الساعة ٥٠ : ٨ مساء :
« علمت من مصدر مسوول
ان الطائرة لم تتمكن من الهبوط في ويويلي
لذلك تأخر وصول ساندينو ... »
برقية السفير الامريكي (مسترلين)
الى وزير الخارجية يوم ١٦ فبراير
التي اعلنت عن وصول ساندينو الى مناجوا
لم تطبع
لم تنشر بتقرير وزارة الخارجية .
مثل الباكا(١) الذي يقفز من الاكمة
الى الطريق فيحاط بالكلاب
ويتوقف في دروبهة امام الصيادين
لانه يعرف انه لا مفر ...
تحدثت مع ساندينو مدة نصف ساعة
– قال سوموزا للسفير الامريكي –
لكن لا استطيع ان اخبرك عما تحدث
لاني لا اعرف عما تحدث
لاني لا اعرف عما تحدث
« وعندئذ سوف يرون اني لن امتلك شيئا ابدا » ...

و : « انه غير ـ ذ ـ تو ـ ري » . قال سانديتو .
« الجرس الوطني غير دستوري » .
« اهانة ! » قال سوموزا للسفير الامريكي
في الحادي والعشرين من فبراير في الساعة ٦ مساء .
« اهانة ! اريد ان اوقف ساندينو »
اربعة سجناء يحفرون حفرة .
« من مات » ، قال سجين .
« لا احد » قال الحارس.
« اذن لماذا الحفـرة ؟ »
« ماذا يهمك » ، قال الحرس ، « استمر في الحفر » .
السفير الامريكي يتناول الغداء مع مونكادا ،
« هل تريد قهوة ، يا سيدي ؟ »
انها قهوة جدا طيبة يا سيدي .
يستمر مونكادا في التطلع من النافذة .
« هل تريد قهوة . يا سيدي ؟ »
انها قهوة جد طيبة يا سيدي
« ماذا ؟ » يدير مونكادا بصره من النافذة
ويتطلع الى الخادم : آه نعم . اريد قهوة .
وضحك . « بالتأكيد » .
محبوس في غرفة بثكنة خمسة رجال
مع خفر امام الابواب والنوافذ .
واحد من الرجال مقطوع الذراع .
يدخل الضابط السمين ذو النياشين ويقول : « نعم » .
رجل اخر سوف يتناول العشاء مع الرئيس في تلك الليلة
(الرجل الذي يحفرون الحفرة من اجله)
ويقول لاصدقائه : « لنذهب . لقد حان الوقت » .
ويصعدون لتناول العشاء مع رئيس نيكاراجوا
في العاشرة مساء يتوجهون الى مناجوا بسيارة .
في منتصف الطريق يجرونهم الجنود .
يأخذون الاثنين الاكبر سنا بعيدا في سيارة واحدة
والثلاثة الاخرين في سيارة اخرى في الطريق الاخر ،
حيث كان اربعة سجناء يحفرون حفرة ،
« الى اين نحن ذاهبون ؟ »
سأل الرجل الذي حفروا من اجله الحفرة .
ولم ير احد عليه .
ثم توقفت السيارة وقال جندي :
« اخرجوا » . الثلاثة خرجوا ،
وصاح الرجل مقطوع الذراع « اطلقوا النار ! »
« كنت في كونشيرتو » قال سوموزا .
وكان ذلك صحيحا ، لقد كان في حفل موسيقي
او في حفل استقبال او يشاهد باليرينا ترقص او
من يدري اين كان ـ
في العاشرة مساء كان سوموزا خائفا .
وفجأة رن جرس التليفون في الخارج :
« لا تكن جبانا ، يا ابن السفاح ! »
امرهم سوموزا ان لا يردوا على التليفون .
واصلت الباليرينا الرقص للسفاح .
وفي الخارج في الظلام استمر التليفون يرن ويرن .
وفي ضوء قنديل كيروسين ،
يد اربعة جنود حفرة .
وفي ضوء قمر شهر فبراير ،
انها الساعة التي توقظ فيها نجمة شونتالس
النساء الهنديات ليصنعن فطائر الذرة ،
والحطاب وجامعو التيشيكلية [٢] والجذور يغادرون
ولا تزال ثمار موز الجنة تتلألا في ضوء القمر
مع صيحة القيوط [٣] الوحيد ودب العسل
ونعيب البومة في ضوء القمر .
الباكا والاقوطى[٤] تغادران شقيهما
وتختبىء طيور البوكويو وحيوان الكاديجو[٥] في اوركارها
المراة الناحبة تواصل النحيب على امتداد ضفتي النهر
« هل عثرت عليه ؟ » « لا ! » هل عثرت عليه ؟ « لا ! »
طائرا يشكو مثل عصا تتكسر ،
ثم يسكت الاخدود كانه يصغى ،
وفجأة صرخة ... الطائر ينطلق
نفس الكلمة الحزينة .
والرعاة يدفعون الماشية الى الخارج :
شوو ـ شوو ، شوو ـ شوو ـ شوو ، شوو ـ شوو ـ شوو ،
المراكبية يرفعون اشرعتهم ،
عامل التلغراف في سان رفائيل دبل نورت يبرق :
صباح الخير الجميع بخير في سان رفائيل ديل نورت
وعامل التلغراف من **خويجالبا : الكل بخير في خويجالبا**
والاخشاب تنزل الى ريو اسكونديدو

والبط يصيح كواك ـ كواك ـ كواك ، والاصداء
الاصداء ، بينما الصنادل تغادر بالاخشاب
منزلقة فوق نهر الزجاج الاخضر
نحو الاطلنطي . .
وفي نفس الوقت في صالونات قصر الرئاسة
وفي افنية السجون وفي الثكنات
والسفارة الامريكية ومركز الشرطة
كل الذين بقوا ساهرين تلك الليلة يرون انفسهم في الفجر الشاحب
بأيد ووجوه كأنها لطخت بالدم .
« لقد فعلتها » قال سوموزا فيما بعد .
« لقد فعلتها لصالح نيكاراجوا »
ووليام ووكر عندما كانوا على وشك قتله قال :
« رئيس نيكاراجوا نيكاراجوي »
في ابريل ، في نيكاراجوا ، الحقول يابسة ،
انه شهر حرق الحقول ،
شهر القيظ ، والمراعي مغطاة بفحم متوهج ،
وتصبح التلال بلون الفحم ،
شهر الرياح اللافحة ، والهواء ذى رائحة الاحتراق ،
والحقول الزرقاء من خلال الدخان
وسحب الغبار من المحاريث القاطعة ،
شهر احواض الانهار الجافة كالطرقات
والاغصان عارية كالجذور ،
شهر الشموس المطموسة والحمراء كالدم
والاقمر العملاقة والحمراء كالشموس ،
والحرائق من بعيد ، في الليل ، كالنجوم .
في مايو تأتي الامطار الاولى
العشب الطري يولد من جديد من الرماد .
تشق المحاريث الموحلة الارض .
الطرقات تزخر بالفراشات والبرك ،
والليالي باردة ، ومشحونة بالحشرات ،
وتمطر طوال الليل ، في مايو
تزهر اشجار « المالينش » في شوارع ماناجوا .
لكن ابريل في ماناجوا هو شهر الموت .
في ابريل قتلوهم .
كنت معهم في ثورة ابريل
وتعلمت استخدام المدفع الرشاش .
وادولفو بابيز كان صديقي :

طاردوه بالطائرات ، باللوريات ،
بالاضواء الكشافة ، بالغاز المسيل للدموع ،
بالراديوات ، بالكلاب ، بالجنود ؛
واتذكر السحب الحمراء فوق قصر الرئاسة
مثل قطعة من القطن مصبوغة بالدم ؛
والقمر احمر فوق قصر الرئاسة
ذكر راديو المقاومة انه كان حيا
الناس لم يصدقوا انه مات .
(وهو لم يمت)
لانه من وقت الى اخر يولد رجل في الارض
هي تلك الارض .
والارض التي يدفن فيها ذلك الرجل هي ذلك الرجل .
والرجال الذين يولدون بعده في تلك الارض هم
ذلك الرجل
وادولف بايبز بوني كان ذلك الرجل .
« اذا كان في وسعي ان اختار
(بايبز بوني قال لي قبل ذلك بثلاثة ايام)
بين ان اقتل مثل ساندينو
او ان اكون رئيسا مثل قاتل ساندينو
لاخترت مصير ساندينو
وقد اختار مصيره .
المجد ليس ما تعلمنا اياه كتب التاريخ :
انه سرب نور في حقل ونتن شديد .
لكن عندما يموت بطل
فهو لا يموت :
ان هذا البطل ، بدلا من ذلك ، يولد من جديد
في شعب
ثم شحنت الولايات المتحدة المزيد من البنادق الى سوموزا ،
استغرق تفريغ البنادق طوال نصف النهار ،
اللوري بعد اللوري يحمل بصناديق البنادق ،
جميعها موسومة يو . اس . ايه . صنع في الولايات المتحدة
بنادق لقتل المزيد من السجناء ، لمطاردة الكتب ،
...... خوان بوتوزمية بسوواته الخمسة .
رايت تلك المدافع مارة عبر روزفلت افينيو .
والناس في الشوارع ، يشاهدونها صامتين وهي تمر :
الرجل الاعجف ، الرجل حافي القدمين ، والفتى ذو
الدراجة ،
الاسود ، الوجه الاخطم ، البنت ذات الرداء الاصفر ،
الرجل الطواف ، الاشقر ، الاصلع ، ذو الشارب ،
الافطس ، مفتل الشعر ، ذو الشعر المفرود ، الربعة :
ووجه كل واحد
كان وجه لفتنانت سابق ، ميت .
موسيقي المامبو شقت طريقها الى ماناجوا
بعينيه الحمراوين والمزبدتين مثل عيني سمكة القرش ،
ولكنه قرش محاط بحرس وبنادق
(قرش نيكاراجوى)
كان سوموزا يرقص المامبو
مامبــو ما مبــو
يجود هذا المامبو
بينما كانوا يقتلونهم .
وتاشيتو سوموزا (الصغير) يذهب الى قصر الرئاسة
ليستبدل قميصه الملطخ بالدم
بقميص نظيف .
ملطخ بالدم والتشيلي .
كانت كلاب السجن تعوي من الشفقة .
كل واحد في الحي سمع الصراخ .
في البداية صرخة مفردة في سكون الليل ؛
ثم المزيد من الصرخات والمزيد من الصرخات
وبعدئذ الصمت ... ثم دوى طلقة بندقية
وطلقة واحدة . ثم صمت اخر ؛
وسيارة اسعاف .
وفي السجن الكلاب تعوي مرة اخرى
الباب الحديدي يصطفق
خلفك ثم يبدا الاستجواب
والاتهام ، الاتهام بالتآمر
والاعتراف ، ثم الهلوسة ،
صورة زوجتك تحدق فيك
ثم بقعة ضوء والليالي ملأى بالصرخات
والاصوات التي تصم الاذان والصمت ، صمت المقابر ،
ومرة اخرى نفس السؤال ، عين السؤال نفسه ،
ومرة اخرى نفس الضوضاء وبقعة الضوء في عينيك
ثم الاشهر الطوال بعد ذلك .

آه ، ان تنام في فراشك الليلة
بدون الخوف من الايقاظ وجرك من منزلك ،
من الطرق على الباب ورنين الجرس !
صوت طلقات في الليل ، او اصوات مثل طلقات .
تمر لوريات ثقيلة ، تقف
وتتحرك ، لقد سمعت اصواتهم .
في الناصية . لابد انهم يغيرون الحرس .
لقد سمعت ضحكاتهم وبنادقهم .
الحائك في المقدمة اضاء النور .
ويبدو انهم طرقوا هنا . او باب الحائك .
من يدري اذا كنت الليلة على قائمتهم !
والليل يمر ، وهناك جانب كبير من الليل لم ينقض بعد .
والنهار سيكون فقط ليلا به شمس
جمود الليل تحت شمس متوهجة .
السفير الامريكي ، مستر هويلان
في حفل بقصر الرئاسة .
اضواء القصر يمكن رؤيتها من جميع انحاء ماناجوا .
موسيقى الحفل تصل الى زنزانات السجن
محمولة على نسيم ماناجوا العذب في ظل الاحكام العرفية
السجناء في الزنزانات يعزفون الموسيقى
وسط صرخات اولئك الذين يعذبون في احواض الماء .
وهناك في القصر ، يقول مستر هويلان :
حفل رائع !
كما قال ابن العاهرة روزفلت لسومنر ويلز :
« سوموزا ابن عاهرة
ولكنه ابن عاهرتنا »
عبد للاجانب
وطاغية لشعبه
فرض بتدخل
ودعم بلا تدخل :

■ **سوموزا الى الابـد .**

الجاسوس الذي يرحل في النهار
العميل الذي يرحل في الليل
والاعتقال في الليل :

قبض عليك للكلام في الباص
او للهتاف بكلمة « فيفا »
او لنكتة ،
« متهم بالطعن في الرئيس ... »
والحكم بواسطة قاض له وجه ضفدع
او في محكمة عسكرية بواسطة ضباط لهم وجه كلب ،
ضد اولئك الذين جعلوهم يشربون البول ويأكلون البراز
(عندما يكون لديكم دستور تذكروهم)
اولئك ذوو الحراب في افواهم والابر في عيونهم ،
اولئك الذين اعدموا بالصدمة الكهربية في احواض الماء ،
ذو بقع الضوء في عيونهم .
ـ « انه ابن عاهرة ، يا مستر ويلز ، ولكنه ابن عاهرتنا »
وفي جواتيمالا ، في كوستاريكا ، في المكسيك ،
يستيقظ المنفيون صارخين في الليل ،
حالمين بانهم مرة اخرى بانهم مرة اخرى يستخدمون
« الماكينة الصغيرة » ،
او انهم مرة اخرى يجلدون
ويرون تاشيتو يقترب بابرته .
« ..... ومندفعا ، يا رجل ... »
(قال كامبيسنو)(٦)
« نعم ، كان هو ، ومندفعا ، يا رجل ...
ابيض تماما ، في قميصه
الاصفر المنتفخ قصير الاكمام .
مندفعا ، ابن السفاح » .
عندما يهبط الليل في نيكاراجوا قصر الرئاسة
يعج بالظلال . وتظهر وجوه .
وجوه في الظلام .
وجوه ملطخة بالدم .
ادولفو بايز بوني ، بابلو ليل بدون لسان ،
زميلي في الدراسة ، لويس حابواردي ، الذي احرقوه حيا
ومات هاتفا ، الموت لسوموزا !
وجه عامل التلغراف ذو الـ ١٦ عاما
(ونحن حتى لا نعرف اسمه)
الذي ارسل رسائل سرية في الليل
الى كوستاريكا ، برقيات تطقطق عبر
الليل ، من نيكاراجوا تاشو المظلمة

(وهو لن يذكر ابدا في كتب التاريخ)
وقد قبض عليه ، ومات وهو يتطلع الى تاشيتو ،
لا يزال يتطلع اليه ، الصبي
الذي قبضوا عليه ذات ليلة وهو يلصق المنشورات
■ **سوموزا لص**
واقتيد الى اعلى الجبل وهو ينخس بواسطة جنود ضاحكين . .
وكذلك العديد من الظلال الاخرى ، العديد من الظلال الاخرى ،
ظلال نسور **ويوبلي ،**
ظل سوكراطس ساندينو ،
والظل الكبير ، ظل الجريمة الكبيرة ،
ظل اوجوستو سيزار ساندينو ،
كل ليلة في ماناجوا قصر الرئاسة
يعج بالظلال .
لكن البطل يولد عندما يموت
والعشب الاخضر يولد من جديد من الفحم .

هوامش :

(١) حيوان من فصيلة القوارض يوجد في امريكا الوسطى .
(٢) مادة صمغية تستخدم في صناعة العلك .
(٣) ذئب صغير الحجم يعيش في شمال امريكا .
(٤) حيوان امريكي استوائي من القوارض .
(٥) حيوان خرافي يهيم في الشوارع في الليل ويزعج السكارى .
(٦) ريفي ، وقد استخدم المترجم الامريكي اللفظة الاسبانية

الرجـــل الـ

عدنان احمد الربيعي

عند السور وبينما كانت الشمس تهجر موقعها قال عبدالحميد للرجل الواقف بجانبه .

ـ لا تياس ولا تهتم فالدنيا لاتساوي حرق الاعصاب.

ـ كيف وانا اعرف ان كل شيء قد ضاع .

المصابيح المتخاذلة تترك نسيجا اصفر فاقعا يرتد عند الزوايا المحيطة بالمكان ، وقال عبدالحميد بصوت واهن .

ـ توجد امامنا دائما اشياء كثيرة .. فقط علينا ان نعيد النظر في الماضي .

وانثال الظلام متساقطا كانه قطع تاتي من البعيد وتحط في الجو تغطي الاشياء جميعها .. عينا الرجل تدوران في محجريهما فلا تبصران .. التفت بحدة نحو عبدالحميد وساله بصبر نافد .

ـ اية اشياء تقصد ؟

ـ لاتنظر حواليك ، بل تذكر ما يحدث خلف هذا السور وسوف تفهم قصدي .

غامت الدنيا اكثر في عيني الرجل واشتد هبوط قطع الظلام المتكاثفة ... كان ثمة ستارة ثقيلة تنسدل على عينيه . جلس الرجل فجلس عبدالحميد ايضا .

ثم قال بصوت كالفحيح ..

ـ اني ... اني ...

وتوقف صوته .. وكان الهواء ما بينهما راكدا معفرا بالحزن الذي تعلق في الجو بتشبث .

فقال عبدالحميد وهو يرى خيوطا لزجة تشد قسمات الرجل وتشوه وجهه .-

ـ ماذا بك ؟

ـ اني لا ابصر شيئا يا عبدالحميد !

وخلل ارتعاشة الضوء الاصفر المتهاوي من اعالي السور المقوس ، التوت قسمات عبدالحميد جزعا وحرك يديه في الفراغ امام وجه الرجل المفزوع .

ـ انا بجانبك ... اليس هذا مهما ؟

لم يتحرك الرجل ولكنه قال :

ـ وما الفائدة .. اني لا اراك .

اشتد جزع عبدالحميد وتخشب وجهه .. اراح يديه على ركبتيه وقال للرجل .

ـ قلت لك لا تياس .. ولكنك تحطم نفسك باصرار .

كان راس الرجل جامدا مستقيما على رقبة قصيرة ونحيفة تنبض فيها عروق زرق .. وقال دون ان يحرك راسه .

ـ يا عبدالحميد .. اني لم اعلم الا الان بانك لاتعرف جيدا ما انا فيه .

انتفض عبدالحميد .. ولكنه تمالك نفسه رغم انه لم يستطع ايقاف ارتعاش ساقيه النحيفتين داخل سرواله المصنوع من قماش ابيض خشن مما يرتديه السجناء .. ومع ذلك فانه قال للرجل الجالس بجانبه .

ـ انا اعرف كل شيء .. وربما اكثر منك . ولعلي على ثقة ... ها .. استطيع ان اقول باني على ثقة ..

تامة .. بان ماحصل لم يقض على كل شيء .. وما زالت هناك اشياء كثيرة خلفناها وراءنا .. كما ان هناك اشياء كثيرة اخرى مازالت امامنا .

كان وجه الرجل يلم طوفانا من مياه الحيرة التي تدفقت عليه من الداخل ... فانفصح قائلا .

ــذي فقــد قــواه

ـ لماذا تبتعد يا عبدالحميد .. انت الذي يجب ان يبقى قريبا مني .. فلماذا تبتعد ؟

هبت نسمة هواء محملة بالغبار الخشن . انتظر عبدالحميد برهة ورأى الى الضوء المرتخي المنسكب من اعلى السور واحس بالشك والخوف فقال بحذر وبصوت مرتفع اضطربت له ذرات الغبار المتطايرة في الضوء .

ـ انا لم ابتعد عنك .. مازلت بجوارك .

تعجب الرجل فقال :

ـ ولكن صوتك يبتعد .. اسمعه ضعيفا .. انه يأتيني من بعيد .

ارتجف الضوء في عيني عبدالحميد .. تزايد خوفه وشعر بشفتيه تتقلصان .

ـ ولكني قربك وصوتي لم اخفضه .

ـ انك تبتعد اكثر .

ـ انا بجانبك .

ـ صوتك لا اكاد اسمعه .

تلفت عبدالحميد بسرعة في كل الاتجاهات .. كان بصره يرتد في كتل الظلام المتداخلة حولهما .. نهض من مكانه .. ثم جلس في نفس موضعه وعبر عن قلقه فقال :

ـ اني اسمع صوتي بوضوح .. كما اسمعك بالوضوح نفسه .

بقي الرجل جامدا وراسه مازال مرفوعا على رقبته القصيرة ثم قال :

ـ يا عبدالحميد .. الا تقول شيئا .. ام تراك قد ذهبت ولم تعد تسمعني .

هز عبدالحميد راسه ولم يتكلم .. بل مد ذراعيه بهدوء، ووضع كفه على ركبة الرجل القريبة منه .. ثم رفعها على كتفه من الخلف وطبطب عليه .. اخذ يطبطب بايقاع رتيب .. ضربة .. ثم صمت ثم ضربة اخرى .. وظل راسه منكسا وعيناه في الارض الموحشة ، وكفه تربت على كتف الرجل من الخلف .

بقي الرجل صامتا مستكينا للطبطبة المترددة على كتفه .. ثم قال بهدوء .

ـ ارى يا عبدالحميد انك فعلا لم تذهب ، ولكن صوتك هو الذي انقطع عني .. لم يعد يصلني .. ارى يا عبدالحميد ان كفك حنونة وتطبطب على كتفي دون صوت .

استغرق عبدالحميد الذهول وبقي سادرا فيه .. لم يجد ما يقوله لان صوته لم يعد صالحا للاستعمال .

ابقى يده تربت على كتف الرجل الصامت . وبعد فترة تطلع عبدالحميد في وجه الرجل .. كان فكه يتدلى الى الاسفل ويبدو مفككا امام الضوء الاصفر الذي يغسله .. وكان ظل الفك طويلا يمتد على صدر الرجل حتى اسفل بطنه .. ولم يصبر اكثر بل قال وهو يعلم ان صوته يرتد اليه .

ـ انك تصر على اليأس .. قلت لك ان اشياء كثيرة مازالت موجودة وان ما فقدناه يمكن ان نعتبره تضحية في غير محلها .. اننا كنا نضحي .. ونرى الاشياء من زاوية صحيحة بالنسبة لنا .. وما زالت هناك اشياء كثيرة اخرى يمكن ان نراها ونسمع اصواتها ونحس بها ..... نرغبها ونحبها ونألفها ثم نكرهها ونشمئز منها .. ولكنك لا تقتنع وتحب ان تدمر نفسك .

لم يكن الرجل يعرف بان عبدالحميد كان يتكلم .. بل شعر بان شيئا مايرف على شفتيه .. انه بجناح ذبابة اقتربت من فمه .. انه بهواء خفيف يضغط على شفتيه فيجعلهما تهتزان .. وشعر ايضا بان يده

او يد الرجل كانت تربت على كتفه .. كأنها تدلله . وكان كل شيء حوله اسود صلدا كتوما وتأكد بان الهواء يضغط على شفتيه ويتسرب الى داخل فمه .. كما انه تأكد من اليد الموقعة على كتفه .

واستمر عبدالحميد .. فقال .

— اني اعرف دائما انك غير صبور تتعجل في كل شيء ، متسرع . انا اعرف هذا من زمن بعيد .. لا ادري متى بالضبط .. ولكني عرفت انك متسرع لا تفكر كثيرا . تلتقط مايقال لك .. تحبه .. كما تحب ما يعطى لك لتقراه وتتحدث فيه كأنك انت الذي تقوله .. وتكرر ذلك . اتذكر حين ضربت والدك وتركت البيت .. كنت متسرعا ومندفعا .. الاحرى بك ان تتوقف .. تسترد انفاسك .. تلتفت الى الوراء قليلا .. تمعن النظر فيما حولك . وبعدها لن تحتاج للعجلة والتسرع .. تستطيع ان تخلق افكارك بنفسك ولا تستعيرها .. تستطيع ان تستغفر والدك وتعود للبيت وتنسى كل ما حصل ..ورغم اني اعرف كل شيء فانك ترى باني لا اعذرك.. لانك تتسرع حتى في اليأس .. وها انت مستمر .. وانا انظر بعين اليقين الى ما ..

انقطع صوت عبدالحميد وارتعش نسيج الضوء الباهت بصوت الرجل الذي صرخ قائلا .. بتوسل .

— لا ترفع يدك يا عبدالحميد .. دعها فوق كتفي.. ام انك تريد الذهاب ؟

ولكن عبدالحميد لم يكن قد انزل يده بعد .. فقال

— اترك اصرارك ؟

لم يسمعه الرجل فقال :

— يا عبدالحميد .. اين كفك ؟

— انها فوق كتفي .. اقصد .. فوق كتفك .

ولما كان الرجل لا يسمع فقد انزل عبدالحميد كفه وسحب يد الرجل ووضعها على كتفه هو. فقال الرجل:

— شكرا يا عبدالحميد لانك لما تذهب بعد .. انك لن تتركني (لاني لا استطيع) .

قالها عبدالحميد لنفسه لانه لم يعد بحاجة لاستعمال صوته ولانه يعرف انه يتكلم .. فالكلمات تولد في الراس وتتسرب الى الفم قبل ان تخرج من بين الشفاه .. انتبه عبدالحميد الى كف الرجل تربت على كتفه بانتظام فقال .

— لو انك تحاول فقط .. ولن تخسر اكثر .

ولكن يد الرجل كفت عن التوقيع .. ثم انسحبت متهدلة الى الاسفل ،تشنج عبدالحميد ونظر الى الرجل: كل شيء توقف فيه حتى عيناه انغلقتا وشعر بجسده يتراخى وعضلاته تتميع .. وساقيه تنفرشان .. ثم شاهد جسده يتضاءل ويسقط على الارض منطرحا على ظهره .. صدره يعلو ويهبط بصعوبة النفس المحتبس .

— لا حول ولا قوة الا بالله .

قام عبدالحميد من مكانه مغيرا موضعه وقال للرجل المتمدد بلا حراك الى جانبه :

— اسمع .. انا لم اقصد في يوم من الايام ان اخوض هذه المغامرة .. بل كنت دائما افكر فيما سأفعل قبل الاقدام على ايما شيء ، وهكذا تجدني لم اخسر كل شيء .. بل ربما اربح دائما .. ولكنني منذ عرفتك معي ... شعرت بأن شيئا ما قد تغير في داخلي .. أو قد استلب مني شيء ما ، كان قطعة من نفسي تنتزع من داخلي .. وكنت اشعر بانني افرغ .. اتجوف .. احسست بالغربة .. لم اعد اجد الالفة مع ما يحيطني . شيء ماكان يجردني .. لا ادري ماهو كما لا اعرف متى بدا ذلك لانني لا اعرف كيف ومتى التقيتك ؟ .هكذا، كما نحن الان سوية ، وجدتني فجأة معك ، او وجدتك معي ، كأننا كنا هكذا من زمان بعيد ، حتى دون ان ادري ، او تدري انت ايضا . ولكن تلك المغامرة التي ركبناها سوية كموجة مجنونة تخرج من بين احضان البحر وتتقذف على الشاطيء .. يمتصها الساحل الرملي وتذوب .. تغيب ، تتلاشى .. تلك المغامرة اللعينة هي التي اشعرتني بوجودك ، ولولا ذلك لكنت انا الان اتقدم ضمن موقعي السابق .. في خط مستقيم .. دون ان يحصل لنا ما حصل ، رغم انك انت السبب ، وليس انا ، لانك دائما متسرع ..ومع علمي بذلك فانني لم اكن استطيع ان اتركك وحيدا لانك سوف لن نكون موجودا على الاطلاق ..ومع ذلك .. اقول .. قبلت المغامرة دون تردد .. اتذكر حين وجدنا نفسينا معا في ذلك المساء الرطب .. وقفت امامي كعمود من دخان اسود يزيد من عتمة المساء وقلت لي بصوت قاطع : لنذهب فقد آن الاوان . كان صوتك نصلا يحز احشائي .. يستخرج بقايا الالفة من اعماقي .. يزيدني تجردا ، فأجبتك : بلى آن الاوان ..هكذا دون تردد ، وخرجنا اليهم .

كنت انت ملفوما بالحماس ، كنت انظر اليك باندهاش وسرور ، لم اكن احسدك ، فقط كنت امعن النظر في ذلك الالق الذي تشع به عيناك ، وذلك اللون الوردي في خديك .. كانت الكلمات تنطلق من بين

شفاهك متدافعة تلحق بعضها بعضا .. منسوجة باحكام .. وكان شخصا اخر غريبا كان يربض في اعماقك ويتكلم . وكنت منصتا الى نبرات صوتك الصافية ، كان حديثك متصلا ، يتدفق كنهر مترع ، لم اكن اعي ما تقوله ، فالحديث لا يعنيني ، بل كنت انت الـذي اترصـد .

اتذكر جيدا ذلك القبو الذي دخلنا فيه بعد ان غادرنا المدينة واجتزنا عدة بساتين في طرفها ، وتوغلنا عبر ادغال كثيفة ، ثم اجتزنا بصعوبة طريقا ضيقا متعرجا شديد الانحدار حتى وصلنا القبو ، انت دفعت الباب الخشبية العتيقة .. واتذكر جيدا كيف ان ازيزها كان مرتفعا مما يوحي بانها لا تستعمل كثيرا .

وجدناهم في القبو :ـ مجموعة من الرجال العاديين مع فتاة ترتدي قميصا بنيا مفتوح الصدر . كان الزران في اعلى القميص مفتوحين فبدا لحم صدرها العـامر بضا يمتص جميع ما في القبو من ضوء شحيح .... كانت جميلة الوجه ممتلئة الجسـد .. ولاحظت ان الرجال لا يعيرونها التفاتا كبيرا .. كانوا جالسين على شكل دائرة مفتوحة في الجهة المقابلة للباب الموصد .. وجلسنا قبالتهم وظهرانا للباب ، وكنت انت اقربهم اليها .. توجه اليها نظرات مختلسة ، تتحدث مع الاخرين وكان الحديث موجه اليها فقط . بدات اول حديثك وانت تلبس اهتماما كبيرا ... ترمي كلماتك في وجوههم المبقعة بالضوء .. وكانت راسك تـدور متوازية مع قوس الحلقة .. ولذلك عندما تنهي كلامك تلقي اخر كلمة في صدر الفتاة عبر فتحة القميص البني .. وتتابعها بعينيك من مجرى اللحم مابين اعالي النهدين حتى الخط المعتم النازل الى الاسفل المغطى بالقميص. وعرفت انك ربما تكون مغرما بها .. او مهووسـا ، وفكرت بان حماسك ربما كان مستثارا لعلمك بوجودها معهم .

تكاثر الحديث داخل القبو وكان الرجال يكتبون على اوراق بيضاء كانت ملفوفة داخل علبة سكـايـر اجنبية فارغة .

دعاني احدهم للمشاركة في الحديث .. وفوجئت بذلك فانا لم الاحظ حتى وجودهم الفعلي .. ولم اكن اعرف عن اي شيء يتحدثون وشعرت بالحرج .. ومع ذلك قلت له باني اعرف كثيرا من الامور ولا حاجـة للتعليق ، فواصل الحديث بعد ذلك .. وكانت نظرات الرجال نحوي متوجسة فيها شر مكتوم . ركزت على ما يقولونه .. فوجدت لدهشتي الشـديدة انهم يتحدثون عن اشياء سوف تحدث ومعارك سوف تخاض ودماء ستنزف وضحايا ستسقط .. وكانوا يسمونهم شهداء يعبدون الطريق .. ولم اعرف اي طريق يريدون تعبيده .. ربما كان ذلك الطريق الضيق المنحدر الذي سلكناه نحو القبو ، وازدادت دهشتي حين سـمعت بانهم لن يساهموا بالاحداث والمعارك والضحايا والشهداء .. ولم اسال. بل شعرت بنوع من عدم الالفة واحسست بتيار هواء بارد يلف جسدي وسقوط شيء ثقيل مابيني وبينهم .. تكور القبور وار سقفة الكون من جـذوع الاشجار وسعف النخيل كنت اسمع خشخشة الورق اليابس وهو يصطدم بالريح المدوية في الخارج .. كان احد الرجال يتكلم ويستعمل كلمات اجنبية .. وكنت انت تتحدث اكثرهم وعيناك تتمسحان بحرية اكبر على جسد الفتاة ، وكانت هي تتكلم ايضا .. صوتها كان مشربا بخشونة .. ربما كانت تدخن .. كانت هي تتحدث عن اشياء غريبة لا اعرفها وقلت في نفسي ان هذه الاشياء لابد وان تكون قد حدثت لاناس اخرين في بلدان بعيدة .. وعجبت لهذا الاهتمام .. فانا اعرف باننا نهتم بما يحصل لنا هنا .. في مدينتنا .. ولهـذا جئنا وقبلنا المهمة .. وهذه اول مرة اتحدث فيها ، فقلت لهم اننا لسنا بحاجة الى الحديث عن تلك البلدان البعيدة وسكانها ، ثم انني اعرف الكثير عن مدينتنـا وجروحها .... عن سكانها وشوارعها ومبانيهـا واثارها .. كنت متحمسا وكان صوتي يرن في فراغ القبو بقوة .. كان الرجال قد نكسوا رؤوسهم عندمـا تكلمت ، وعندما انتهيت شعرت بالخيبة وشعرت ببرودة الريح الرطبة وهي تغزو القبو وتدور بين الرجال .

نظر الجميع نحوي . انطلقت نظراتهم سـهاما هازئة .. وقالت الفتاة باستخفاف وتهكم بعد ان غمزت لك بعينها بان الامور اوسع من ان تكون خاصة بمدينتنا وسكانها واننا حين نهتم بما حدث للسكان البعيدين فاننا سنعرف دون اية مشقة معنى الاشياء التي تحدث هنا ، واهتزت رؤوس الرجال موافقة باستسلام . شعرت بانني يجب ان اقول بان سكان تلك المدن البعيدة لايمكن ان تشغلهم امورنا .. فلماذا نشغل انفسنـا بامورهم ، كما فكرت باني يجب ان اقول بان مشاغلنـا وهمومنا كثيرة جدا بحيث يجب ان لا نفرط بما عندنا في الاهتمام بما عندهم .. وهذا فعلا ما قلته بوضوح واسهاب وانت تعلم ذلك جيدا لانك لا يمكن ان تكـون قد نسيت ذلك اليوم الذي قرانا فيه سوية كتابا ممنوعا يتحدث عن قومنا . عن مدننا القديمة .. وعن مشاكلنا نحن .. عن نقطة البداية ، وقلنا يومها بعد نقاش طويل انه كلام صادق .. تحمست له انا .. ولكنك عـدت وقلت ان المسالة ليست بهذه البساطة .. وكنت اعرف ما تعنيه . وسجل الرجال اشياء سريعة على الورق امامهم وسادت فترة صمت اثناء ذلك .. كانت فيهـا اصوات اقلامهم وهي تدرج على الورق واضحة .

ضحكت الفتاة فبدت اكثر جمالا ، وقبل ان تتكلم نهضت من مكانها .... لاحظت ان ساقيها طويلتـان ممتلئتان محشورتان داخل سروال ضيق بني اللون

ايضا . وكانت الالتماعات الوامضة تتطاير من سلسلة ذهبية اللون تتدلى على شكل نصف قوس طرفاه عند خاصرتيها ووسطه يتلوى على اسفل بطنها ، ثم انها دارت داخل القبو في منتصف دائرة الجالسين . . جسدها يتمايل واعضاؤها نافرة تبدو صلبة تحت القميص الرجالي .. ثم التفتت نحوي فجأة وشعرها المتطاير يسقط على وجهها ويغطي الكثير من عينيها وخديها وانفها وعنقها ثم تنساب نهاياته الطويلة على نهديها المرتفعين ، كأن ثمة موسيقى غريبة تسمعها هي فقط وتثير لديها الرغبة في الرقص .. ظلت تدور وهي تتحدث ، ولم اكن اسمع ماتقوله .. لان صوتها كان يأتي متقطعا متحشرجا .. وكنت انا مندهشا لما حصل من تغيرات وتقلصات على وجهك ويديك .

كان صوتها يرن في القبو كأنه جرس اكله الصدأ .. يصلصل بخشونه .. اخن .. وكان الرجال يتشاغلون بحديث خافت فيما بينهم .. ويسجلون اشياء على الورق .. وكنت انا اتابع ما يحصل لوجهك وكفيك .. كانت هي تتكلم بلاتوقف وهي تدور .. تثني جسدهااللدن وترفع ساقيهاالى مسافة قليلة .. ثم افردت ذراعيهاباستقامة نحو الجانبين .. كما تفعل راقصات الباليه .. واخذت تسير بسرعة وخطوات قصيرة جدا وبشكل دائري .. وشعرها الغزير الفاحم يتطاير وينتشر كمظلة تحت السقف . وانت مستغرق فيها كأحسن متفرج في العالم . نهض الجميع وغادروا القبو .. وبقيت انا منذهلا متكوما في ركن القبو المعتم . والعرق يغسلني بالملح .. والريح تدوم داخل القبو دون ان تصلني .. كنت منعزلا .. وبعد فترة لا اعرف مداها عدتم الى القبو .. ثم خرجتم جميعا .. وبقيت وحدي . احسست بالغربة .. ولكنك عدت فاخرجتني .

وعندما خرجنا لم اشاهد الرجال ولا الفتاة . وعدنا ادراجنا صامتين .. اجترنا طريقا آخر للوصول الى المدينة ، وعندما اصبحنا قريبين منها اخبرتني بانك ستذهب منفردا في مهمة وعلي ان انتظرك ، وعندما سالتك عن نوع المهمة، قلت لي بأن وضعي داخل المجموعة لايساعد على اطلاعي على المهمة ، فلم اناقشك كثيرا لانني اعرف انك متسرع ولاتبالي ، ومع ذلك فانني حين ضحكت وسالتني عن السبب قلت لك بأني اعرف ان الفتاة ستكون محلي في المهمة معك . وعندما تغير لون وجهك وتقلصت قسماته .. عرفت ان حدسي صادق .. وانك اصبحت تفضل الفتاة علي .. وكان هذا يؤلمني ولكنه جرحك بعمق .. وعرفت ان الالم قد اجتاحك .. ولذلك اسرعت في خطواتي مبتعدا عنك وانا ارتجف .. واختض بشدة .. لم اتمالك نفسي .. ركضت بسرعة باتجاه المدينة المشتعلة بالاضواء الوامضة .. وشعرت انك تركض ورائي .. توقفت ، وجدتك تقترب مني شاحب الوجه ممتقع الجبين .. شفتاك ترتجفان بشدة .. وعيناك مسودتان .. مددت كفيك نحوي ببطء .. كما لو كنت تود خنقي .. وضعتهما على عنقي .. واخذت تتكلم بعنف وهوس .. والزبد الابيض يتناثر من زاويتي فمك .. يسيل على كفيك .. ويتطاير قسم منه على وجهي يغزو الثقوب فيه ، ثم تراخت يداك واخذت تبكي بحرقة ودموعك تسيل بغزارة عجيبة، جسدك يختض كأنه سمكة مزهورة اخرجت لتوها من النهر . صوتك المتقطع المبحوح يندفع في الجو كأنه مدخنة لمطحنة حبوب تقذف دخانها بدفعات كثيفة على شكل حلقات تنفجر بصوت قوي في اعلى المدخنة ، ثم تتلوى كتلة الدخان دائرية متلاشية في الفضاء تتبعها كتل اخرى بمسافات منتظمة . ثم بركت على الارض الترابية .. وجلست بجانبك .. اخذت يدي بحنان ومرغت بهما وجهك المبلل بالدموع والزبد ، ثم نهضت وتركتني لاتلوى على شيء .. تابعت جسدك المهتز وهو يغيب في البساتين المظلمة . وفكرت بأن من واجبي ان اكشف لك ماحدث .. ولابد انك في طريقك قد فكرت بالشيء نفسه .. لذلك حاولت الابتسام .

ما بالهم يتحركون هكذا ؟ يتسللون عبر الممرات الضيقة بحذر وخوف، يسلكون الشوارع ملتصقين بالجدران .. يتكتمون حدالنفاق والكذب وتبدووجوههم متعبة في النهار .. كما هي منغلقة لا تفصح .. وفي الليل يدورون على بعضهم وكأنهم يحيطون بالكرة الارضية ولا يعرفون بأن مالديهم لا يعدو ان يكون وسيلة ايضاح مما تستعمله المدارس في دروس الجغرافيا . ويتحدثون طيلة ذلك .. يتحدثون فقط .. يثرثرون بلا هوادة وباستمتاع كبير مجنون . قلت لك ذلك فلم تبال .. تحدثنا كثيرا في الصباح .. قلت لك بأني اشعر بجلدي يسلخ عني .. ولكنك كنت مصرا على الاستمرار وقلت لك انها لعبة فكرية مجردة .. وذكرتك بالكتاب الممنوع الذي قرأناه عن قومنا الذين يجب ان تكون معهم ، وتحدثت اليك عنهم وهم يجابهون رجال السلطة .. ولا يكتفون بالكلام مثلنا .

تركت عملك ففعلت مثلك مضطرا . دخلت الاقبية والغرف الرطبة وكنت معك . لم افارقك وانت تنتقل من سجن الى سجن ومن معتقل الى اخر .. كنت معك في غرف التحقيق وشوت جسدي السياط واصبحت اعرف معالم المعتقلات والسجون اكثر مما اعرف حارتي ومتنزهاتها ، وتألمت كثيرا حين ادركت باننا قد اعتدنا السجن حد العشق ... تحول الهم الى عشق نسعى اليه برغبة جنونية دون غيره .. اصبح السجن عادة لانطيق فراقها .. كنا نغني ونصفق ونقرا الاناشيد داخل الباحات والقواويش العفنة .. نقيم الاحتفالات .. نغني حين نودع سجنا .. ونغني في الطريق .. كما

تغني حين نحل بسجن اخر .. كانت الوجوه مصفرة بسحنات معفرة بالخمول الا من بريق يشي بالمرض ، ينبجس من العيون ذات المآقي الصفراء المشبكةبعروق حمر .. وكنت انت تقول لي بان هـذا البريق دليـل على توقد الذهن ولكني كنت ادرك انه بريق زجـاجي بارد .. مخادع .. بريق يشي بالمرض ، وكنت اتحدث اليك لسنين طويلة .. ولكنك بقيت على عنادك .

وسألتك مرة عن الرجال والفتاة .. فقلت لـي بانهم قد سافروا الى خارج الوطن .. ولكني قلـت بانهم تركونا .. فكنت تغضب ولكنك تصمت . وقلت لي بعصبية ان لا اناقش هذه الامـور مرة اخرى . ولكني كنت اذكرك بما كان يحصل لنا . وذكرت لـك مرة ونحن في باحة السجن مستلقين على الفراش نتطلع الى السماء المضاءة بالنجوم باننا قد فقدنا قوانا ،نهضت من مكانك جالسا ونظرت في وجهي ، كانت عينـاك منطفئتين .. فقلت لك اتذكر حين كنا مجموعة في احدى المقاهي نستمع بذهول الى احد رجال الامن وهو يتكلم ضدنا .. كان وجهه متجهما محفرا باخاديد عميقـة ومشوها بندوب وآثار جروح ، يفتح فمـه بالسـباب والشتائم واللعنات .. كان يقف وحده وسط المقهـى يدور براسه ملقيا عينيه على جميع الوجوه فتحترق.. كنا نزيد على عشرين رجلا .. كنا جالسين وصامتين، ننظر نحوه دون اية مشاعر .. وكان هو وحده واقفا.. كان يتكلم .. يصرخ فينا .. وظـلّ يصرخ .. حتى تعب .. ثم توقف . ظلّ ينقل عينيه بيننا .. كـأنـه يتساءل عن سر الصمت الذي خيم على الجميع ، ثـم تقدم نحو احدنا .. وقف قبالته وشتمه في وجهـه وهكذا تنقلّ من شخص لاخر .. وعندما انهى الجميع التفت فرأى المقهى خالية الا من بعض المسنين المستغرقين بالتامل . وعندما استعدنا الحادثة بعد ذلـك انهمرت دموعك واحسـست بالملح يشعلّ الجروح ويفتقها .. كنت تود ان تبحث عن هذا الشخص لتتحدث معـه.. وتناقشه .. ومن ثم قد تقرر ضربه .. ولكني قلـت لك بأن هذه تعتبر مجازفة او مخالفة قد تعاقب عليها .. فانتابتك العصبية مرة اخرى ولم تستطع ان تحرك ذراعيك كانهما مكبلتان وبقي لسانك مشتعلا بالرغبـة في الحديث ، ولكنك رغم ذلك بقيت مصرا ، وقلـت لك باننا اصبحنا عاجزين . ولكنك لم تصدقني وتحدثت معي طويلا كعادتك عن المنطق .. وشعرت انك قـد فقدت جزءا كبيرا من تسرعك ولكنك ابقيت فراغه كما هو لانك تعاني من العناد كما اعاني منه بسببك .

اتذكر مرة حين استدعتنا ادارة احد السجون ، قرأوا اسماءنا التي تسربت من خـلال القضـبان الحديدية ، وانتشرت مع الهمهمة داخل باحة السـجن والقواويش .. تحرك السجناء المخـدرين بالنـوم والجلوس .. وتأوهت مفاصلهم وانكمشت كروشـهم الضامرة .. تحركوا صوب البوابة وودعونا باحتـرار وقلق مبهم .. كانت عيونهم محتقنة وجباههم متغضنة تحت خصلات الشعر المبعثرة . ثم حركوا رؤوسـهم المثقلة بالكوابيس والافكار والامال المشوشة والرغبات التي طال كبتها .. وكانهم يحاولون ايجاد فراغ داخل تلك الصناديق لاستيعاب سبب استدعائنا في مثل ذلك الصباح الباكر .

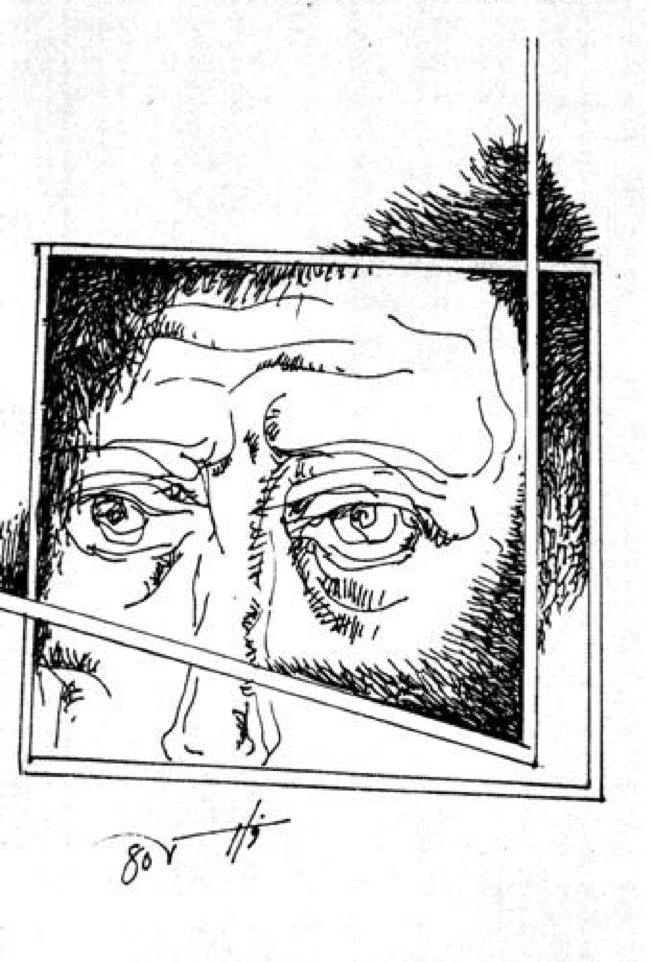
وخرجنا انت وانا وثلاثة من السجناء الاخرين.. ساقتنا الشرطة من البوابة الى الممر الطويل حيث انتهينا الى غرفة ادارة السـجن .. هناك كانت الغرفة معتمـة رغم انها مضاءة وكانت الشروخ في الجدران طوليا ترسم خطوطا متعرجة منحدرة نحو الاسفل المختفي وراء كنبات عتيقة ومنضدة ذات سطح زجاجي تتربع فوقها ذراعا مأمور السجن المنبثقتان من القسم الاعلى لجسـده الضخم . كان مأمور السجن احول العينين مرتفع الوجه وخاصة عند الوجنتين حيث يبدو انفه في الوسـط مرتفعا قليلا ولكنه يفقد انسيابيته بفعل تآكل المقدمة .. لابد انه كان مصابا بالجذام . نظر نحوك بشراسة ولكن كلامه كان موجها لي .. ولعلك ظننت العكس ، علـى اية حال تلقينا كلماته ونحن واقفين بجمود في صـف واحد .. طلبوا منا بكلام خشن تخللته عبارات بذيئة ان نملأ خزان المياه فوق سور السجن قبل ان ينفد الماء منه بسبب ضعف تيار الماء وتوقف المضخة الكهربائية.

اعطونا سلما وجرادل معدنية رصاصية . وقفت انت قرب حنفية الماء تملأ الجرادل واحدا بعد الاخر .. وكنت معك .. ووقف سجين اخر على السلم عنـد المنتصف واخر عند راس السلم من الاعلى فوق سـور السجن والاخير عند خزان الماء . وهكذا كانت الجرادل تنتقل من يد لاخرى ، تنقل الماء من فوهة الحنفيـة في الاسفل ليندلق داخل الخزان في الاعلى ، بدات العملية بطيئة ومشاعرنا متوترة . الحنق يتكدس بصخب في صدري وبلعومي .. ولكننا – وكالعادة – كنا نفكـر بسخونة مع انفسنا .. ان هذا شيء طبيعي يحدث لكل شخص ما دام سجينا ، وسيحدث دائما .. او بصورة ازلية .. كما كنت اقول ، وكنت انت ترفض هذا وتقول بان كل شيء سينتهي ، ولكني لم اسخر منك لاني اعرف ان الاقوال اصبحت هي كل شيء .. تجلسـون في القواويش حلقات متهرئة بالنـوم والتفكـير الممض وتتحدثون بالسنة طويلة عن النصر القادم غدا ..ويأتي الغـد دون ان يكون معه النصـر ، وتقولون ان الغـد هو المستقبل .. وتمر الايام والشهور والسـنين ولاشيء يحدث ، واقول لك ذلك .. ولكنك تصر على انـه قادم واقول لك كيف يأتي .. ومن يحمله والكلام مازال كما هو والاحاديث مجردة تدور داخل الاقبية والصناديق.. ولكنك تبقى مصرا وتتحدث عن اشياء اخرى ، واذكرك بأن هذه حدثت في بلدان بعيدة وليس هنا ، واتعجب

لانك تتعجب من كلامي . نتعجب نحن ، ويتعجب الجميع دون حركة ، وهكذا يموت الجزع في الاعماق ونستمر في عملية ملء الخزان دون الشعور بالتوتر .

كانت الجرادل قد اخذت تنتقل بسرعة من الايدي الى الايدي ، يأتي الجردل معلقا يتارجح .. وقطرات الماء بداخله تتراقص وتقفز متعالية ولكنها ما تلبث ان تخر ساقطة على الارض وتتحول الى بقع سوداء حين يمتصها التراب . بينما يتابع الجردل ارتفاعه الى الاعلى ساحبا على سطحه الخارجي قطرات ملتمعة اتابعها بنظري حتى يصل الجردل الى نهاية السلم من الاعلى فيرتقي السور ثم يندفع محمولا باليد بصورة مستقيمة وما يلبث ان يرتفع قليلا ليصبح بموازاة راس السجين لينكفيء متقيئا الماء في فتحة الخزان التي بدت وكأنها فم مفتوح لا يرتوي .

كان الخزان رماديا تحط عليه اشعة الشمس المحرقة التي ارتفعت الى منتصف السماء فوق رؤوسنا مباشرة .. وكانت صفحة الخزان المغفرة بالضوء الساقط من الاعلى تبدو معتمة بعض الشيء تخفي البقع السوداء التي ترقطها .. بينما يتابع الضوء انحداره من اعلى السور منزلقا على صفحته الملساء حيث كانت تنطبع ظلال السلم وقامتا السجينين في الاعلى . كانت الظلال باردة طويلة تتكسر عند التقاء حافة السور من الاسفل بالارض المنبسطة . وكانت الجرادل بعد ان تفرغ ما في جوفها تهبط مقذوفة لترتطم بصوت مكتوم على رمل الباحة الخلفية التي نقف فيها .. وكنت اتحرك .. التقط الجردل النائم في الارض .. اتفحص انبعاجاته التي كانت تتزايد اثر كل سقطة واعود به تحت انظار الشرطة الذين كانوا واقفين في دائرة تحيط بنا .. كانوا غير مهتمين بما يحدث امامهم ، ربما لم يكونوا مبالين بوجودنا .. اسلحتهم معلقة في اكتافهم المتهدلة ، وكانت سيقانهم داخل السراويل الفضفاضة منثنية غير مستقيمة وكانوا يدخنون بين الحين والاخر. لم يمتلىء الخزان رغم سرعتنا في العمل .. وشعرنا بالغيظ مرة اخرى وتصاعدت سرعتنا في العمل كما تصاعد الحنق في صدورنا ولكننا لم نتكلم .. بل اسرعنا اكثر واكثر .. وبدونا صبورين بشكل لا يطاق وكأننا ننتظر شيئا ما سيحدث رغم اننا نعلم ان لا احد يتحرك .. بل كنا مربوطين وموثقين الى ذلك السلم وتلك الجرادل .. والخزان الذي لا يمتلىء .. ولم املك الا التفكير .. تبادر الى ذهني ان الخزان ربما يكون مثقوبا .. ولكننا كنا سنلاحظ ذلك . وتطلعت الى الخزان .. كان يبدو رماديا قاتما هذه المرة .. لايمتلىء .. يندلق الماء فيه ويطرطش .. ويصل الينا صوت الماء من داخله عميقا وكأنه بلا قرار . عجبت للصمت الذي يطوقنا .. ثم تذكرت حديثنا عن النصر القريب في عيون الرجال المتحمسين الذين التقيناهم مصادفة في احد المعتقلات ثم تذكرت حديثنا عن النصر القريب الذي لايأتي وانا انحني لاتقل الجردل الى السجين الواقف عند منتصف السلم .. وتذكرت تلك المرة حين التقينا مصادفة في احد المعتقلات برجال كانوا يتحدثون بحماس عن افعال قاموا بها .. واخرى سيقومون بها .. عن تصميمهم لتفجير الثورة مرة اخرى .. اصغينا لكلامهم .. وكنا نشعر بالغربة في اعماقنا ، وقلت لك بان كلامهم يشابه ما قرأناه في ذلك الكتاب الممنوع ، ولابد انك تذكر تلك الالتماعة المتقدة في عيونهم .. وهمست لك برغبتي في التحدث اليهم وسماع المزيد من اخبارهم وعن سبب خوف رجال السلطة منهم ، ولكن وجهك احمر ودفعتني بشدة .. كدت اسقط لولا صوت ارتطام الجردل المقذوف بالرمل.



انحدرت الشمس نحو المغيب .. ونحن مازلنا ننقل الجرادل المليئة بالماء دون احساس او احتجاج . الشرطة انتهت نوبتهم وذهبوا وحل محلهم اخرون .. نحن نعرف باننا ننقل الجرادل من يد الى يد .. ولكن الخزان لا يمتلىء . ربما تكون الحنفيات الموصولة بالخزان مفتوحة يتسرب الماء منها في المجاري داخل الغرف .. ربما يكونوا قد فتحوها تعمدا .

بدا الظلام يرتقي الاشياء بسرعة .. وكانت اجساد السجناء في اعلى السور تبدو كتلا جامدة غير متمايزة تبدو سوداء رغم ان ملابس السجناء كانت مصنوعة من القماش الابيض الخشن . وكان عملنا مستمرا دون صوت ودون احتجاج. عجبت للصمت الذي مازال









يطوقنا ، ولا ادري لم تذكرت تلك الالتماعة المتقدة في عيون الرجال المتحمسين الذين التقيناهم مصادفة في احد المعتقلات .

– لو كانوا مكاننا لما حدث لهم هذا .

قلت لك ذلك وبصري معلق بك بالحاح .

– من تقصد ؟

فاجبتك :

– انت تعرف من اقصد . لقد وصلتنا اخبارهم قبل مدة .تصدوا لرجال الامن ببطولة نادرة... لم يقتصروا على التفكير فقط .

– اذن ماذا ؟

وقلت لك :

– انهم يفكرون في مدينتنا .. في شوارعها واثارها ومستقبلها ، لذلك يتحركون ويجابهون .

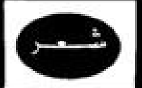
– ونحن ؟

– انتم تفكرون بما حدث لغيركم .. لذلك لاتملكون الا التفكير المجرد .. اما هم فسياتي النصر على ايديهم لانهم يتحركون داخل الشوارع .

ساد الصمت وعملنا مستمر ورجال الشرطة يقفون بصمت لا يتحدثون ولا يعبأون .. والخزان لايمتلىء .

صدرت منك حركة .. اتذكرها جيدا ، وبوضوح .. نظرت اليك ، كان وجهك محمرا وعيناك محتقنتين .. قلت لي بانك تتذكر الان تلك الفتاة التي رأيناها في القبو ، وقلت لك اصبر فالدنيا لا تساوي حرق الاعصاب .. ولكنك ارتعشت واهتز جسدك وقلت بانك لاتبصر ولا تسمع ولا تشعر ، اقتربت منك .. حاولت أن امسك رأسك .. ولكنك تصاغرت وسقط الجردل من بين يديك وانطرحت ارضا ولم تتحرك .. كذلك لم يتحرك احد من الشرطة او من السجناء بل تمددت انا بجانبك .. وها انا لم اعد اراك ولا ارى شيئا . لم اعد أسمع صوتي . واحس بجسدي يتضاءل .. يتلاشى ...

وساد صمت موحش تحت سماء داكنة بلا نجوم بينما بدت المدينة مكورة .. كانها امراة في المخاض تستجمع قواها لاطلاق صرختها العابقة بالولادة .



شهادة الخنجر في حضـــرة الارض

عادل اديب آغا

يشهد حد الخنجر
تشهد فوهة البارودة
والدم ..
والموسيقى الحربية . والاحزان ..
وكل بيانات الأطراف المغسولة بالعار ..
وبالنار ..
وبالكلمات الصوفيــة ..
والنغمات البرقية . والدمع الصعب :
بأن الارض اخترقت شهوتها للخصب ..
فشققها المطر الظمآن ..
خيول ترمح في الآفاق ..
خيول تجمح بين الغيم ..
فأفتح نافذتي للصمت
سيوف ترقص ..
هاهي ذي تصطك .. فتبرق ..
تعلو .. تعلو ..
تهوي .. تقطع
ما أجمل لحظات الراحة ..

اذ ينفجر الدم ويسعى
يســعى فوق الصدر ..
من الشفة السفلى للقلب ..
وأكتب :
ان الوطن ينـادي ..
ان فلسطين .. فلسطين :
فلسطين افلتت من دائرة الموت ..
ومن لغــة : زرقاء كنرجســة ..
سمراء كعوسـجة ..
وأنــادي :
ـ لا أحسب أن ندائي سيصبح موسيقى . ـ
.. هاأنذا أرقص بين بريق السيف
وتحديقات الموت الاسرع ..
وأنــادي
يتصالب في صوتي سيفان ..
فتنزف كلماتي ..
تنهمر الأسرار
أخاف على وطني .. فاطير ..

أدور .. وأدخل فيـه
يعلمني من ملكوت العشق نشيدا
ويقبلني : شـفة في شـفة
معركة .. بعنـاق
كل الأعين تنفتح علينـا ..
والآفاق تجيء الينـا :
اشجارا .. اشجارا ..
ألمح برقا كنت أغادره .. خوفا ..
ألمـح سـيفا ..
وأنـادي ..
يتحول صوتي مهرا ..
ارتكض كفرس ملأتها الصرخات البرية ..
ألهث .. أقع ..
أحس دبيب الخدر ..
أرى أحـلاما ..
وملوكا .. وطوائف ..
ورماحا .. وقبائل
يشهد حد الخنجر ..
تشهد فوهة البارودة :
قتلوني .. قتلوني ...
والدم .. والموسيقى :
باعوني ..
أنتفض من الأكفـان ..
ومن اسواق النخاسين ـ ..
لأكتب : ان فلسطين انفلتت ـ
من دائرة الفتوى الرسمية ..
يعشب ورقي كوفيات حمرا .. أو سودا ..
ووجوها كالإعصار ..
أمـد دمي .. وفمي ..

والارض بـراح ..

أبحث في الأعراف وفي الأصفاد ..

أرى ظلين ...

أرى : شكلي .. وفلسطين البكر ..

احتضنا عشب الأرض ..

ومعركة تتلعثم ..

خيلا ترقص ..

أسئلة تتساقط ...

بازمنا يكبر تحت سياط النعمة ..

انا نلتف كعشـاق

فلنبدأ قافية التحديق ..

لتخرج فاتحة الاشـواق ..

أسئلة كالليل ..

وارفع للمشتاقة صوتي ودمي ..

هاأنذا .. أتلو سفر العودة .. لاالهجرة .

أقرأ سور الارض

وصوت الارض :

لك الزمن المتردي ..

لي نغمات الموج اليابس ..

معجزة بيديك ..

واني اصنع كل سؤالات الموتى ..

أكشف ألسنة الأحياء .

تغسلني الحـيرة ..

أدخل في الزلزال ..

أو الجـرح ..

وادخل حتى أشهد :

اشهد أن الأرض اخترقت شهوتها للخصب ..

فشققها المطر الظمآن ..

وأشهد :

أدخلني الجرح الى جنبيه ..

وهددني بالوشم

وأغواني بالميراث ..

سمعت الدم يقول :

حذار .. حذار من الأفاق المغبرة ـ بالأزرق

كان الوقت رمادا ..

.. واللغة قبائل ..

والطرقات : ملوكا ..

فتشت عن الغضب المجنون ..

ملأت دمي بصهيل ..

ورسمت صليب الشوك على صدري ..

ومضيت ..

رأيت وحوشا تطلع من بين الجلد ..

بلون الورد .. ـ

وتنبت تحت أظافري الرخوة

والدم يساقط فوق الارض ..

االارض مـدى ..

ومدى .. وبـراح ..

ها هو ذا ليل كالعشق ـ

يقوم من الامواج ويسقط بي ..

يلتف علي ..

أنا الأشجار .. العوسج ..

والمـر ..

انا الخوف .. وذا الجني ..

أمـوت ؟

أنا العنقاء ..

دخلت .. فمن أدخلني ..

كم قمرا ينهـار ؟!! ..

وكم شمسا تتفتت بي ؟! ..
يا صمتا يكبر ..
.. ياعشاق اللغة الممزوجة ـ
.. بالتبغ الفرجيني
وبالكفيار ، وبعض الويسكي :
أرغب أن أتكلم ..
من جلد كل الأحرف بين الشفة
وتحت الحنجرة المذبوحة ..؟
يا رعد .. وياصرخات :
دعوني انطق شمسا ...
يشهد حد الخنجر ..
تشهد فوهة البارودة :
أن الأرض ستهدأ حين سأخرج منها ..
دخلت اليها ..
يارعد .. وياصرخات ..
دعوني أولد ..
ان الأرض ستهدأ حين سأخرج منها ..
ليس سواي سيخرج ..
اني البعث الأصعب ..
كل ملوك العصر ..
تماثيل الحرية خرجوا
وثقيل ليل الرحم علي ..
خيول ترمح في الآفاق
خيول تجمح بين الغيم
فأفتح نافذتي للصمت ..
سيوف تقطع ،
كي ينفجر الدم ، ويكتب :

ان فلسطين انفلتت من بين الموت ..
ومن لغة كالصمت ..
وأشهد ان الطمي يمر أمامي .
يخلق كل الأبعاد ..
لتبدأ لحظة خلق الحلم ..
وأشهد أن الصمت :
سيصبح ملكا ...
يصنع عرشا من افراح الفقراء
ومن أحزان الأرض ..
ستلد الارض صبيا يصبح شعبا
هوذا شعب قدوس كالأحلام ..
بلا كلمات
أو دمـع
يبتكر حروفا خضرا كالزلزلة ..
وسفرا مثل العصف ..
وعلما من نار ودماء ..
هوذا شعب ينهض
مكتنزا بملاء الرفض ...
هوذا شعب يعلن :
غضب الأرض ..
وعشب الأرض ..
وصوت الارض ..
.. الارض ..
.. الأرض ..
.. الأرض .

●

١٩٧٨/١/١٠

البعث والتراث

□ نصوص مختارة

تقديم :

يدخل التراث في ايديولوجية الثورة العربية المعاصرة ،**ايديولوجية حزب البعث العربي الاشتراكي ،** كجزء مهم وحيوي لا ينفصم عن المعاصرة . **« فالتراث هو شيء حي في حياتنا .. وليس تاريخا تقرؤه وانما تمارسه وتحياه »** .. ولكن كيف نمارسه ونحياه ؟ بل كيف نستحقه .. ؟ لن يكون ذلك الا بالنضال .. فبالنضال والممارسة الثورية ، نجدد التراث ، ونصير جديدين بقيمه ومعانيه . ونصير مختلفين عنه .. ذاك هو الطريق الخاص المتميز ، وذاك هو اسلوب الارتقاء به وبانفسنا .. فالعاجزون عن الابتكار هم وحدهم الذين يقلدون ويستنسخون ، سواء عن القديم او الجديد .. أما الذين يمتلكون القدرة على الابداع والممارسة الخلاقة ، فهم الذين يعيدون صياغة التراث ويجعلونه متفاعلا مع افكار العصر حتى يخرجوا بصيغ وافكار جديدة يتجسد فيها التحام تيار التراث المستمر من الداخل بتيار الواقع الحاضر بكل ما يطرح من افكار وتحديات..وتناقضات.. دون ان يضطروا الى تزوير التراث او اصطناعه او تحميله ماليس منه ..

ولكن ماهو السبيل للوصول الى هذه النظرة الجديدة للتراث .. ؟ ذاك **« الماضي الحي الذي يعكس ، فضلا من الخلفية الحضارية للمجتمع ، الاستعداد المتجدد في الامة لتجاوز نفسها باستمرار . » ؟**

لن يكون ذلك الا من خلال **فهمه فهما بعثيا ليس غير ،** عبر منهج جديد يعبر عن رؤية متميزة عن الاتجاهات السائدة ـ التقليدية ـ في دراسة التاريخ وتفسيره ، دون ان تحكم هذه الرؤية وهذا المنهج ، عزة قسرية تغلق باب الاجتهاد .. **بل ما يميز ويملي هذه الرؤية وهذا المنهج ، انما هو الضرورة العلمية لمنهج تاريخي علمي وثوري .** وهكذا تصير (التقدمية) و (الثورية) هي سبيل الاتصال بالتراث والدخول الى **« الدفين »** منه حيث يوجد من الحقائق ما ليس ظاهرا للعيان .

صحيح ان صلة الانسان بتراثه ليست موضوع اختيار .. لانها صلة طبيعية ، اي جزء من تكوينه التاريخي والنفسي .. الا ان السؤال ، هو : **اي صلة نريد بالتراث ؟**

انها لا شك ، الصلة الايجابية المعطاة بالنضال ، سواء في تحقيق الصلة الايجابية بالتراث . او تحقيق الثورة على طريق بناء المجتمع العربي الجديد .

ان **النصوص المختارة** للقائد المؤسس ميشيل عفلق والرئيس القائد صدام حسين ، والدكتور الياس فرح ، في تصورنا ، تدخل في نظرة الحزب الى التراث : **تصورا ورؤية ومنهجا .** ويكمل بعضها بعضا . وهي نصوص قد تكون ، مقتطعة من سياقها العام في الكتابات الاصلية ، الا اننا مع ذلك ، نأمل ان تشكل لدى القارىء **« فكرة »** عن تصور الحزب للتراث ، والنظرة اليه ... ومن شاء التوسع ، فله في ادبيات الحزب .. متسع كبير .

« الاقلام »



● « نحن انطلقنا من تصور حي لواقع الامة العربية. الامة العربية لها ماض.. لها تراث ضخم هو اثمن شيء في حياتها وهو داخل في حاضرها . مؤثر اذا في تربيتها .. في تكوين شخصيتها .. في عواطفها وافكارها ..

في آمالها وتطلعاتها .. وعندما نقول للعربي تجرد من كل ذلك حتى تصبح عربيا . كأننا حكمنا عليه بالموت او بما يشبه الموت اذ ماذا يبقى من العربي عندما يتجرد من تراثه ؟ »

● « في كتابات الحزب ... انطلقنا من النظرة بأن التراث لا نفهمه الا عندما نناضل ، لا نستحقه الا عندما نعمل الثورة العربية .. التراث يبقى اصم وجامدا وبلا معنى اذا لم نرتق في نضالنا وبثورتنا ، ونتجدد ونقطع المراحل النضالية والثورية التي لا بد منها لنهوض أي شعب .. عندها تحل أسرار التراث ويصبح مفهوما ، ويصبح متفاعلا مع حياتنا ونصبح مجددين لهذا التراث ومتابعين لقيمه ومعانيه . »

● « فالتراث هو استحقاق .. التراث يجب ان نرتقي لنبلغه لا أن نقعد وننتظر نزوله الينا . »

● « استلهام التراث يعطي الثورة شيئا مميزا . هو اخلاقية متميزة . فالنظريات الاجتماعية التي كانت اساسا للحركات والانقلابات في هذا العصر ، اخذت المجموع كعامل اساسي ؛ كما اخذت العوامل الموضوعية .. »

● « التراث يبرز أهمية الفرد والانسان ، دون التقليل من اهمية الجماعة ومصلحتها وقوتها وتنظيمها..

ولكن الاساس في الجماعة هو الفرد .. الانسان الذي له عقل وضمير وسلوك .

● « ان الامانة للماضي هي في الاختلاف عنه . وبمقدار ما نختلف عن الماضي نكون أوفياء وأمناء له . »

● « ان العلاقة بالتراث يجب ان تمر بثلاث مراحل:

المرحلة الاولى : مرحلة الاطلاع على التراث لاكتشافه وفهمه .

المرحلة الثانية : الافتراق عنه ، بحيث نسير في طريقنا الخاص . طريقنا المتميز . الذي هو قدرنا ، بعد تأثرنا بمبدء الرؤيه .

المرحلة الثالثة : الالتقاء من جديد بالتراث بعد ما نكون قد ادينا قسطنا من النضال . واصبحنا ثوريين حقيقيين ومناضلين مجاهدين . وبالتالي قادرين على فهمه فهما حقيقيا . فكلما تقدمنا خطوة على طريق النضال يزداد فهمنا الحي له . وهذا يعني ان فهم التراث مرتبط بالخطوات النضالية . والخطوات الجادة على طريق بناء المجتمع الجديد».

القائد المؤسس

« ميشيل عفلق »



● « ان حقيقة كبيرة يجب ان تظل امامنا .. وهي ان الثورات الاجتماعية الكبرى لا يمكن ان تظهر في سياقات اعتيادية من النمو والتطور . واية امة تظهر فيها تلك الثورات ، لا تكون ميتة او عاجزة وغير قادرة على الحركة والعطاء ، رغم ما يبرز على السطح من عوامل التردي في المرحلة التي تنشأ فيها تلك الثورات . فمن غير الممكن ان تحدث فيها هذه الثورات من الناحية العملية ، وان تكون لها رسالة ذات بعد انساني وثوري ، اذا لم تكن الامة التي تنهض بها امة حية وفي مرحلة مخاض عسير .. لان حمل مثل هذه الرسالة لا يمكن ان ينهض به الا الناس الجديرون بذلك ، ولكن في نفس الوقت لابد ان يكونوا في حالة مازق تاريخي ، في شتى مناحي الحياة ، لكي تكون عملية التجدد مطلوبة ، وتظهر بصيغة ثورة وبنظرة شمولية للحياة .. »

● « لابد ان يكون لنا ، في النظرة الى التاريخ وكتابته ، منهج يعبر عن نظريتنا وينسجم مع خصوصية فكرنا .. وهذا ليس ناتجا عن رغبة ذاتية للتميز عن الاتجاهات السائدة الآن في هذا الميدان ، بل هو ضرورة علمية لتحديد المنهج التاريخي بضوء التطور العلمي والثوري الذي يستقرىء الاحداث ويفهمها ، ويحاول عرضها انطلاقا من التصور الثوري المطلوب ، واستنادا الى خصوصية نظرية حزبنا . »

● « ونؤكد على اننا نعتقد بأن نظريتنا هي النظرية الصائبة لحياة العرب في الوقت الحاضر ، مع ابقاء باب الاجتهاد مفتوحا ، لاجل الا تتحول نظريتنا الى مذهبية جامدة ، فننغلق عليها ونقتل روح المبادرة والاجتهاد .. »

● « لذلك فنحن لسنا في حاجة الى تزوير التاريخ او الى اصطناعه من اجل ان نقراه قراءة بعثية ، وانما نحن بحاجة الى ان نفهمه فهما بعثيا ليس غير ، فان ذلك يضفي عليه من الحقيقة مالم يكن ظاهرا منها . »

● « فحين يتحدث الغبيي السلفي بالاتجاه الاسلامي التقليدي (القديم) الذي يصور العرب بأنهم امة متفسخة ، متصورا انه بذلك انما يقوي الدعوة الاسلامية ويوفر اسس ومستلزمات مشروعيتها الدنيوية ، انما يرتكب خطأ كبيرا . ونرى ذلك في الكثير من الكتابات والاقلام العربية وغير العربية وبما يوحي بان العرب امة متفسخة الى الحد الذي اختار الله الرسالة لكي تنزل على اكثر امة على الارض تفسخا ، واكثر امة فيها الظلم والتردي من اجل اصلاحها .. في حين ان المنطق والواقع يقول : ان الامة يجب ان تواجهها صعوبات كبيرة وضائقة غير اعتيادية لكي تجعلها تثور ، وحتى تثور وتكون لها رسالة ودور انساني شامل يجب ان تكون للامة مكونات داخلية حية تجعلها قادرة على حملّ الرسالة وتأدية دورها . وان تكون الحالة المرفوضة بصيغة الثورة عليها هي حالة عرضية وخارجة على طبيعتها ، فتثور الامة متمردة على ذلكّ كما حصل فيّ ثورة الاسلام .

اذن فأن اختيار العرب لحملّ رسالة الاسلام لم يكن لسوئهم وانما لقدرتهم على ان يكونوا قادة للانسانية جمعاء ليغيروا وجهها فيّ تلك المرحلة .. »

الرئيس القائد

« صدام حسين »



● « وقد تميزت نظرة البعث الى التراث باستنادها الى مفهوم علمي وثوري ، ومنهج جدلي تاريخي ، جعل زاوية النظر التي اطلت منها الايديولوجية العربية الثورية على التراث العربي ، تتسع لجميع ابعاده ، وتنفذ الى كافة جوانبه ومضامينه .

● فالتراث حسب هذه النظرة الجديدة ، لم يعد (الماضي) الذي حولته النظرة السلفية الى (صنم) وهجرته النظرة التقدمية الزائفة كما لو انه (عبء) . بل هو (الماضي الحي) الذي يعكس ، فضلا عن الخلفية الحضارية للمجتمع ، الاستعداد المتجدد في الامة لتجاوز نفسها باستمرار » .

● « فالتراث تذكير حي دائم ، وصلة وصل بين المراحل الكبرى للتطور . وتركيز لهذه الصلة على اساس وحدة الشخصية القومية وتفاعلها الانساني الحضاري الشامل مع العالم .

● « وعلى أساس هذه النظرة الحية الى التراث، يصبح (الماضي) منطلقا وحافزا وداعما لكل محاولة لتجديد الحياة لأن تجديد الحياة لا يكون الا بالنضال . والنضال لا يكون فعالا الا اذا استوعب صورة (الحاضر) وتناقضاته والقوى المتصارعة فيه . وحاجات النضال الراهنة .

● لذلك فإن (التقدمية) و (الثورية) هي سبيل اتصالنا بالماضي . وما يتبقى من هذا التراث لعصرنا . هو ما في هذا التراث من تقدمية ومن ثورية . أي من مناهج فكر واستعدادات ومواقف ومنطلقات تتحدى التجزئة والتخلف والاستغلال الطبقي ، والقوى الكامنة خلفها من تحالف امبريالي صهيوني رجعي . » .

● « فأحياء التراث لا يعني الرجوع الى الماضي ، بل يعني فهم التراث فهما علميا ثوريا على ضوء متطلبات النضال في المرحلة التاريخية الراهنة للامة العربية .

وهذا الفهم العلمي الثوري هو الذي يقرر التواصل مع الفكر العالمي كجزء لا يتجزأ من حاجات هذا النضال ايضا .

ولكن اي فكر عالمي هذا الذي نقصد ضرورة التواصل معه ؟ انه الفكر العلمي الثوري دون شك . »

● « الصلة بالتراث ، اذن ، ليست موضوع اختيار .. هي صلة طبيعية تاريخية تكوينية مدركة او لا شعورية .. وهي قائمة على درجات واشكال : فهي اما قائمة كصلة سلبية بالتراث ، او صلة ايجابية سطحية ، او صلة ايجابية عميقة ، ثورية ، قادرة على ان تستوعب الصلة بين ماضي الامة وحاضرها ومستقبلها . »

« د . الياس فرح »

الأدب والايديولوجيا

طراد الكبيسي : لمناسبة الذكرى الثالثة والثلاثين لتأسيس حزبنا ، حزب البعث العربي الاشتراكي ، يسرنا أن نعقد هذه الندوة باسم مجلة (الاقلام) والقسم الثقافي في اذاعة بغداد ، عن الادب والآيديولوجيا ، وهذا الموضوع يستحوذ اليوم على اهتمام المفكرين والادباء ، والصحافة الادبية ، فلم يعد بمقدور أحد اليوم أن ينكر كما كان الشأن سابقا ، علاقة الادب بالايديولوجيا ، اذ اننا نعيش عصر الايديولوجيا ـ كما يقال ـ .

فما هي الايديولوجيا ؟ وما علاقتها بالمجتمع ؟ وما علاقة الادب بالايديولوجيا ؟ وما مدى التأثير والتفاعل المتبادل بينهما ؟ ثم ما علاقة الايديولوجيا العربية المعاصرة بالادب وعلاقة الادب بها ؟ .

هذه الاسئلة وغيرها هو ما سنحاول الاجابة عنه في هذه الندوة التي شارك فيها الزملاء : محمد عفيفي مطر ، علي جعفر العلاق ، ياسين طه حافظ .

وفي البداية نرغب أن نحدد ما المقصود بالايدلوجيا وعلاقة ذلك بالمجتمع ؟ .

محمد عفيفي مطر : يمكن رد المصطلح ، مصطلح ايديولوجيا الى الجذور اليونانية . هذا المصطلح مكون من مقطعين (آيديا) بمعنى التصور ، او الامتثال الذهني للواقع ، او للاشياء ، او للكون . ر (لوغوس) بمعنى العلم او العقل او الكلمة او المعرفة ، وتصبح الايديولوجيا هي علم المعرفة ، او علم التصور او البناء العقلي التصوري الذي يدعي لنفسه مطابقة حقيقة الوجود .

ومصطلح الايديولوجيا مصطلح له تاريخ . ومر بأدوار متعددة بحسب علاقة الادب بالفلسفة وصلة العلوم الاجتماعية بالفلسفة ودراسة الظواهر الاجتماعية المختلفة ، ولذلك فاننا نستطيع ان نميز في تاريخ هذا المصطلح : **اولا** : المصطلح الذي اطلق كلمة الايديولوجيا . أو الايديولوجيا كمصطلح صيغ بواسطة احد الفلاسفة الفرنسيين واطلق على مجمل التصورات والافكار . وصور التفكير الموجودة لدى فيلسوف او مفكر ما او في مجتمع ما ، او النسق الفكري النظري المتماسك ببنائه المنطقي الداخلي. بصرف النظر عن مدى مطابقة هذا النسق الفكري النظري للواقع او الحقيقة، بمعنى انها تشكل وهما من الاوهام . هذا المصطلح





(الايديولوجيا) مر بالدور الاول بمعنى الوهم . او مجموعة التصورات والاساطير والقيم الموجودة في مجتمع ما باعتبارها تعبيرا عن واقع آخر ليست هي هو . وانما تشكل نوعا من انواع الوهم . او التفكير في فراغ التجريد . وفي فراغ الافكار المجردة والمطلق . وقد نقدت ونقضت الايديولوجيا المعنى الاصطلاحي. الاول.باعتبارها وهما او مفهوما بهذا المعنى الاصطلاحي الاول . باعتبارها وهما او مفهوما وهميا للعلاقات الاجتماعية . وبدىء بدراسة الايديولوجيا باعتبارها انعكاسا او تعبيرا عن واقع اجتماعي معين ؛ يشكل هذا التعبير انحرافا في معرفة ووعي وادراك البشر لهذا المجتمع . او تجاهل القوى الاجتماعية المنشئة للتصورات . والمنشئة للافكار والاساطير والقصص والادب .. الخ . معنى ذلك انه بالرغم من أن الايديولوجيا وهم الا انها يجب ان تكون موضوعا لعلم يكشف ما تعبر عنه هذه الاوهام من واقع المجتمع القائم . ولذلك بدىء بدراسة الايديولوجيا من اجل اكتشاف حقيقة الواقع الاجتماعي المغطى بهذه الاوهام ؛ وبدأ مصطلح الايديولوجيا يتفكك الى مجموعة من العلوم الاجتماعية التي تدرس الواقع الاجتماعي في عينيته وفي تاريخه العيني الذي يمكن البرهنة عليه ؛ والاستدلال به على الحقيقة الاجتماعية في جوهرها فانفصلت اعداد كبيرة من عناصر الايديولوجيا ؛ فأصبحت للاساطير علوم ؛ وأصبح علم الانسان ؛ الانثروبولوجيا ؛ وعلم الاجتماع ودراسة الطبقات الاجتماعية وعلاقات الانتاج وهياكل الانتاج ؛ وتأثير ذلك كله على الافكار العامة الموجودة في مجتمع من المجتمعات .

ولذلك فان هذا المعنى الثاني للايديولوجيا . وقد حل محله « العلم » . باعتبار ان العلم يجب ان يحل محل الايديولوجيا . لان العلم هو الادراك. او الادراك المطابق لواقع مجتمع من المجتمعات بخلاف الادراك الايديولوجي . الذي به كثير من الاوهام والتصورات المحرفة الخاطئة . اصبحت دراسة الواقع الاجتماعي « كعلم » يحل محل الايديولوجيا القديمة . ثم بدىء بجعل هذه العلوم الاجتماعية التي تصور واقعا اجتماعيا مقدمات لتصور او نسبة يجب أن تكون فوق هذا المجتمع الكائن . وأن حركة هذا المجتمع الكائن ليست الا تحقيقا لهذا « الوجوب » .

وهذه العلوم الاجتماعية التي تدرس نشأة الظواهر الاجتماعية المختلفة من فنون وآداب وعلوم واساطير وغيرها . هذه العلوم الفرعية بدأت بعد ذلك بتشكيل ما يمكن ان يسمى بالصورة العلمية للواقع الاجتماعي . واستخدمت مرة اخرى مصطلح ايديولوجيا بمعنى جديد . بمعنى مجمل التصور العلمي لواقع اجتماعي معين بهدف اكتشاف مكونات وتناقضات هذا الواقع الاجتماعي.ومعرفة مستقبلية هذه التناقضات وحركتها على ارض الواقع . ومن هنا يجب ان تنشأ صورة واقعية مطابقة لواقع الحال ومطابقة للضرورة الكلية للمآل

النهائي لمجتمع من المجتمعات والانسانية كلها. لكن اعترض على هذا التحليل. بانه لايمكن على الاطلاق ان تكون هناك مجموعة من العلوم التي يمكن ان تشكل



صورة محددة ونهائية القطع لمستقبل الانسانية ، أو مستقبل مجتمع من المجتمعات بشكل محدد ونهائي ، ولذلك أعترض على فكرة موت الايديولوجيا ، لان موت الايديولوجيا مستحيل ، ولانه لا يمكن على الاطلاق الا ان تكون هناك ايديولوجيا وهي عامل مهم جدا او عامل اساس في عملية توليد وانشاء السلوك والعلاقات والغايات بين افراد المجتمع الذي ، في ظل هذا المشترك ، يستطيعون ان يقيموا القيم ، وموضوع القيم هو موضوع مهم جدا ، خصوصا ان النظرة الايديولوجية العلمية التي تتصور ان المجتمع الانساني كله تحكمه قوانين محددة وصارمة ، اثبت واقع العالم الثالث وواقع الحركات السياسية الموجودة في العالم الثالث وواقع علاقة العالم الثالث بالعالم المتقدم ، أثبت ذلك كله ان هناك ضرورة واقعية وعالمية وحياتية تحتم النظر بعين الاهمية القصوى الى وظيفة الايديولوجيا في اطار النسق والبنية . ان للايديولوجيا وظيفة داخلة في بنى تكوين المجتمع ، لا يمكن على الاطلاق فهم الايديولوجيا بدون وظيفة هذه الايديولوجيا ، ولذلك يصبح تصور موت الايديولوجيا كما ينادي به بعض علماء الاجتماع مفهوما مرفوضا ، خصوصا من واقع الحركات السياسية والاجتماعية والتاريخية في العالم الثالث .

هذا ملخص سريع لتاريخ مصطلح الايديولوجيا وبالطبع هناك في تاريخ النقد الادبي في العالم ما يمكن ان يسمى بالنقد الايديولوجي ، وهو الموضوع الذي سنتابعه معا .

طراد : ... من هذا التلخيص لتاريخ مصطلح الايديولوجيا يمكن ان نقول ان الايديولوجيا هي البناء النظري المتكامل والشامل للحياة سواء اكانت هذه الايديولوجيا ـ احيانا ـ علمية ، ام غير علمية ، مثل كثير من الايديولوجيات ذات الطابع العنصري ، او الفاشي ، او ما شاكل ذلك .

ياسين : اقدر كثيرا العرض الذي تقدم به الاخ عفيفي في متابعة الخط التاريخي لهذا المصطلح ، ولكني ارى اضافة لذلك ان هذا الخط التاريخي لكلمة آيديولوجيا ينتهي اليوم الى تحديد آخر ، ينتهي الى قاموس هذا اليوم ، اي صار معنى كلمة آيدبولوجيا كما هو متفق عليه مرتبطا اكثر بكلمة (آيديا) بمعنى فكرة ، وليس بكلمة (ايديا) التي كان معناها التصور في اليونانية . فكلمة الايديولوجيا اليوم تغير معناها قليلا ، وحسب فهمنا ، او حسب تحديد ارتباطها بكلمة آيديا الجديدة يصير المعنى المعاصر لها هو الفهم الفكري لواقع المجتمع ، وبهذا تتضح الفواصل بين كلمة الايديولوجيا وبين العلم والتصور .

العلاق : بالنسبة للاشارة التي ابداها الاستاذ عفيفي حول وظيفة الايديولوجيا ، او الايديولوجيا الوظيفية يخيل لي ان هذه نقطة مهمة للحديث عن علاقة الايديولوجيا بالمجتمع ، لانه هناك في كل آيديولوجيا آيديولوجيا اخرى ، ساكنة او مناهضة ، متضمنة فيها ، او مجاورة لها ، او في حالة حوار معها .. ان الآيديولوجيا التي تعني وتتضمن مجمل التصورات العلمية لفهم واقع ما ، واكتشاف القوانين الداخلية للتطور ، لا توجد في فراغ . وانما توجد وهي مواجهة لآيديولوجيات ساكنة موروثة متخلفة تعكس آيديولوجية المجتمع الساكن . يعني ان مع كل آيديولوجيا ثورية متبلورة ثمة آيديولوجيات مجاورة لها ، تعمل على التقليل من فعاليتها ، وبالتالي يمكن القول ان هناك آيديولوجيتين في كل مجتمع وفي كل حقبة تاريخية.

طراد : ربما اكثر من آيديولوجيا .

العلاق : فعلا .. وربما اكثر من آيديولوجيا ، فقيمة الآيديولوجيا الثورية الواعية هي في تعبيرها عن الجوهر الكامن ، الحقيقي الثوري المتطور للمجتمع وذلك من خلال تقمص طاقة الفعل المتحركة فيه ، من اجل حشد هذه الطاقة وتشكيل مجرى فكري لها لنسف الايديولوجيا الموروثة المتخلفة في المجتمع السابق ، المستقر والمكبل .

طراد : يعني اننا نأتي على علاقة الايديولوجيا بالمجتمع وقوانين تطور المجتمع فيما اذا كانت الايديولوجيا منسجمة ومستجيبة لقوانين تطور المجتمع ، ومتطابقة مع فعاليتها او كانت على العكس من ذلك.

في البداية كان تعريف الايديولوجية تعريفا به شيء من التجريد .. اما الآن فممكن ان تكون هناك عملية الفرز باضافة مقومات كل آيديولوجيا على حدة من جهة ، ثم علاقة الايديولوجيا الانقلابية بالمجتمع وقضية تطور المجتمع وتمايزها عن الايديولوجيا التي توصف بأنها رجعية ، او بانها تعمل على تكريس السكون والقيم المتخلفة وما شاكل ذلك .

مطر : كان الكلام عن الايديولوجيا باعتبارها علم الافكار ، لم تعد الايديولوجيا الان علم الافكار في هذا الواقع الموجود الان . ولا يستخدم حاليا المصطلح باعتباره علم الافكار . كان دورا من ادوار تاريخ هذا المصطلح اما الان بعد ان انفصلت العلوم الاجتماعية التي تدرس الواقع الاجتماعي ، تدرس تاريخ القوى

الاجتماعية وعلاقتها بالقوى الاقتصادية ونمط الانتاج ، ونمو خبرة الانتاج والمعرفة بالطبيعة ، بالفيزياء نفسها ، ونمو المخترعات ، وانتشار التكنولوجيا .. الخ . هذا كله انتقص الكثير جدا من جوانب الايديولوجيا باعتبارها علم افكار فقط . انما اصبح المصطلح الان يطلق عادة : « الايديولوجيا العلمية » ، حتى يمكن ان نفرق بين الايديولوجيا المستندة على علوم الاجتماع الحديثة المعاصرة ، وبين الايديولوجيا المطلقة التي هي مجرد علم افكار، وعلم تصورات واساطير وافكار فوقية تعيش في واقع معين ، لكن الايديولوجيا الوظيفية هي التي تقوم بدراسة مسألة التخلف والتقدم وعلاقة التقدم والتخلف بكل مجتمع على حدة .

طراد : بحكم خصوصيات المجتمع .

مطر : بحكم خصوصيات كل مجتمع على حدة ، لاننا نسأل الان السؤال الذي قبل هذا . هل هناك ايديولوجيا عامة يمكن ان تنطبق افكارها وترتيباتها وتنظيراتها لواقع اجتماعي معين على كل مجتمعات البشرية ؟ الواقع التاريخي اثبت ان هذا من تاريخ هذه المجتمعات وعلاقاتها الاجتماعية وثرواتها الفكرية وتراثها الديني وتراثها العقائدي ، هذا كله يشكل كلا اجتماعيا له قوانينه التي توجد بها سمات خاصة تميز مجتمعا عن مجتمع ، لان الايديولوجيا بالمعنى العلمي ، كما تطلق ، هي عبارة عن استخلاص تاريخ اوربا الغربية في القرون الاخيرة منذ الاقطاع ونشأة البرجوازية الحديثة ، ثم نشأة القوى العمالية الحديثة ، ذلك كله في مجتمع لم يصب كما اصيب مجتمعنا باشرس الكوارث من غزو خارجي ومن استعمار ، ومن تحطيم هذا الاستعمار للنمو الايديولوجي الصحيح لمجتمعنا ، وايقافه عند حدود معينة ، وبالعكس فان هذا الاستعمار ، ايضا ، اصاب الايديولوجيا الخاصة بنا بعاهات كثيرة جدا ، ولذلك نقول : ان الايديولوجيا في اي مجتمع من المجتمعات هي خليط من ايديولوجيات كثيرة ، المراحل الاجتماعية التي مر بها المجتمع كلها تترك عناصر منها في الايديولوجيا العامة للمجتمع ، وليست هناك تصورات عن ايديولوجيا تنقطع فتنقطع افكارها كلها ، ومسلماتها كلها ، لان هذه الايديولوجيا تتضمن القيم .. قيم الجمال ، وقيم الحق والخير ، وقيم الشر ، وقيم الباطل ، هذه القيم لا تتحرك في المجتمعات ، ولا تتغير بسهولة ، وانما بعد ان يتغير الواقع الاجتماعي في مجتمع معين بزمن طويل ، وبعد ان تقيم وتنشيء هذه التغيرات لها مرة اخرى قيما جديدة ، او تغير في القيم القديمة تطويرا او تعديلا واعادة تفسير وصياغة ، ولذلك ففي مجتمع مثل مجتمعنا ، اذا اردنا أن نجعل الكلام تطبيقيا أو عينيا ، اذا درسناه بمعنى ان الايديولوجيا هي علم الافكار فقط فسوف نقول عن الافكار غير المسايرة للعلم المعاصر جميعها بأنها ادبولوجيا متخلفة ، ولكن اذا نظرنا الى تاريخ هذا الواقع الاجتماعي ، والمعارك السياسية والاقتصادية والتاريخية التي نخوضها هذا المجتمع، فسوف نجد أن كثيرا جدا مما يوصم بأنه ايديولوجيا متخلفة ، بمقياس مجتمعات أخرى ، له وظيفة تقدمية ومهمة في مجتمعنا نحن ، ولذلك نحن ننكر الايديولوجيات الانسانية العامة التي تضيع فيها الخصوصيات والملامح الخاصة لكل مجتمع على حدة .

طراد : وكذلك يضيع فيها الموروث أيضا ، الموروث القومي لكل شعب .

مطر : الموروث القومي والمشاكل الخاصة بنا والتي لها جذور ماضية ، هذه الامور كلها يمكن أن تدرس في مسألة وظيفة الايديولوجيا في واقع العالم الثالث، وقد درس جانبا منها مثلا (فرانز فانون) في دراسته للثورة الجزائرية لدرجة انه عقد مقارنة في الصراع بين الاستعمار وبين المجتمع الجزائري حول رفع حجاب المرأة مثلا ، هذا الحجاب يمكن بمقياس ان يكون تمسكا بما هو قديم او متخلف ، ويمكن بمقياس الثورة الجزائرية والوضع الاجتماعي في تلك الفترة أن يصبح قيمة تقدمية ، وقيمة مهمة جدا في وظيفة الايديولوجيا في المجتمع المتخلف .

وحينما يتحرر المجتمع فان رفع الحجاب ، او عدم رفعه يصبح حينئذ من مسائل الاجتماع ، ومن مسائل تطوير المجتمع ككل ومن مسائل البحث في النموذج الحضاري وحرية الابداع القومي ومداها .

طراد : مرحلة ثانية ما بعد الاستعمار .

مطر : مرحلة ثانية ، ولذلك فان الايديولوجية العربية ، هي ايديولوجية مجتمع له سمات وملامح خاصة اولا ، وثانيا انها ذات وظيفة في الاهداف والغايات العليا للمجتمع العربي المعاصر ، ويجب عدم الحكم على عنصر من عناصر الايديولوجية العربية بانه متخلف أو متقدم ، او عصري ، او حديث ، الا بمقياس علاقة هذا العنصر بالهدف العام للامة العربية ، ولذلك فاننا نلاحظ في النقد الادبي او النقد الاجتماعي والتحليل الاجتماعي ان هناك بعض التجاوز لمسألة وظيفة العنصر الايديولوجي في مجمل تاريخ المجتمع العربي المعاصر ، وهذه مسألة يجب الحرص عليها بشدة .

العلاق : انا اتصور ان العلاقة بين الايديولوجيا والمجتمع ، او خصوصية المجتمع بالتحديد تستدعي وقفة متمهلة ، ان ما يجعل الايديولوجيا غير قابلة للتطبيق على كل مجتمع ، وفي كل ظرف ، وفي كل زمان ، له علاقة وثيقة بطبيعة المجتمع ، يعني ان اية آيديولوجية ، حتى المتخلفة منها ، هي انعكاس لواقع اجتماعي معين، واقتراح لقيم تفرزها هذه الايديولوجية نفسها ، لهذا فان الايديولوجية التقدمية ، او الايديولوجية العلمية في مجتمع ما هي ناتجة ايضا عن طبيعة هذا المجتمع ، غير انها ليست أسيرة لطبيعة المجتمع ككل ، وانما تصف البدائل لهذا المجتمع ، وتصف نقاط الخلل فيه ، وتقف من الرؤى المتخلفة في هذا المجتمع والترسبات الموروثة والرجعية موقفا علميا محاججا ومناقضا .

مطر : هل يمكن ان اقترح عليك ان تستخدم بدل كلمة التخلف او التقدم عند الكلام عن الايديولوجيا العنصر الممثل لاهداف المجتمع ، او المتوافق ، او الدافع للاهداف الكبرى للمجتمع ، او الذي يخدم الاهداف الكبرى للمجتمع ، تخلصا من العمومية والاطلاقية التي جعلت المصطلحين في منتهى الغموض ؟ ! .

العلاق : ممكن ، فانا اقول لا يمكن تطبيق ايديولوجية ما على مجموعة من المجتمعات في وقت واحد ، وفي زمان واحد لضرورة توافر العلاقة بين هذه الايديولوجية ، وبين خصوصية كل مجتمع . ان ايديولوجيامحددةعندما يفرزها مجتمعمحدد تكون عبارة عن ارهاص بتطلعات هذا المجتمع وبأحلامه ورؤاه ، وهذه الايديولوجية العلمية ، في الوقت الذي تقترح بدائل وتصف علاجا وحلولا لمشكلات موروثة وقائمة ، هي في الوقت نفسه تعبير عن الطاقة الكامنة الحية في المجتمع ، في تلك المرحلة ، لهذا فان الايديولوجيا عندما تفرز في ظرف تاريخي محدد ، لها اهداف محددة مرتبطة بذلك المجتمع ، وبتلك الطموحات . وتلك الاحلام ولا يمكن تطبيقها على مجتمع آخر دون أخذ ظروفه وخصوصيته بنظر الاعتبار .

مطر : لاننا ننفي وجود ما يسمى بالمجتمع الانساني ، هناك مجتمعات انسانية ، اما علم واحد للمجتمع الانساني ككل فنحن لا نتصور امكانية وجوده في هذا الزمان على الاقل .

ياسين : بودي ان اعقب على عبارات وردت في كلام الاخ علي حول الايديولوجيا ، والايدلوجيات الاخرى في المجتمع نفسه ، اقول : الحركة المتقدمة لروحاي مجتمع تطلق ما يعبر عنها من فهم وادراك لخط سيرها ، اي ان كل ايدلوجيا تكشف نفسها ، وتكشف مضاداتها من اجل تجاوزها ، ولذلك فالايدلوجيا الحديثةلمجتمعما تقدمفهما آخر مختلفا للايديولوجيا القديمة او المجاورة ، وهذا يقع طبعا ضمن فهمها ، او تصورها للواقع ، فالموروث والخصم او الضد يشكلان بعض الواقع من جانب ما .

طراد : بعد ان عرضنا ولو بشكل موجز لتاريخ الايديولوجيا وعلاقتها بالمجتمع ، وخصائص هذا المجتمع ، تبين ان الايديولوجيا لا يمكن ان تكون الا نتاج مجتمع معين وفقا لظواهر وخصائص ومقومات هذا المجتمع القومية والوطنية والانسانية.

ناتي الان الى علاقة الادب بالايديولوجيا . فما هي هذه العلاقة ؟ وكيف يمكن ان يكون الادب جزء من الايديولوجيا ، او كيف يصطحبان ؟ .

ياسين : انا شخصيا لا ادري لماذا اثارتني عبارة (الايديولوجيا بالادب) ؟ ربما كان السبب هو اني لا استطيع تصور هذا الفصل ، لذلك اقول : ليس هناك تأثيرات متبادلة قدر ما هناك تكوين واحد .

اما اهتمامات ، او مميزات بعض الانماط ، او الانواع الادبية فمتاتية من طبيعتها او نسب تكوينها ، اي انك لا تستطيع ان تقول (الايديولوجيا والادب) وانما تقول الادب ، وضمن تكوين هذا النص الادبي تكمن الايديولوجيا .

اما اذا اردنا ان نتحدث عن ميزات هذا النمط الادبي او ذاك وما يجعل هذا النص مختلفا عن ذاك، فلابد من تحليل او كشف طبيعة التكوين الادبي للنصوص او الاعمال . هنا يمكن ان نختلف في تقويم الاعمال الادبية ، ولا نختلف على العلاقة بين الادب والايديولوجيا ، او الايديولوجيا والادب ، الاختلاف يقع حول نسب مكونات العمل ، والا فكيف يمكن ان يكون امامنا عمل ادبي لا علاقة له بالايديولوجيا ، او ان هناك ايديولوجيا لا تؤثر بالادب . الادب ليس لغة ، الادب تعبير عن فكر . ونوعية الفكر المعبر عنه تتحكم كثيرا في قيمة النص الادبي . والفصل بين الادب والايديولوجيا في جميع الحالات مستحيل .

طراد : الحقيقة ان السؤال كان ينطلق من اعتبار ان الادب جزء من البنية ، او ما يسمى بالبنية الفوقية للمجتمع ، ولهذه البنية علاقة او ارتباط بقوانين المجتمع ايضا ، وتطور هذا المجتمع ، فهي تعمل ضمن هذا الاطار ، فهل يا ترى يمكن ان يقال ان هناك خصوصية ؟ . والسؤال جاء من هذا المنطلق هل هناك خصوصية لعمل البنية الفوقية ؟ والادب الذي هو جزء من هذه البنية ، هل له خصوصية في اطارها الخاص داخل قوانين المجتمع التي هي ذات خصوصية عامة ، اضافة الى انها قد تكون

ذات خصوصية خاصة .

مطر : اعتراض الاستاذ ياسين .. هل هو اعتراض على ان تكون هناك علاقة بين الايديولوجيا والادب ؟ أم ان هذه العلاقة هي علاقة بديهية لا تحتاج الى سؤال اصلا ؟ .

طراد : من المرجح ان الاستاذ ياسين يعتقد ان العلاقة طبيعية .

مطر : نحن نعرف ان الايديولوجيا بالمعنى الذي وصلنا اليه : التصور الكامل لمجتمع من المجتمعات ، ومجمل افكار هذا المجتمع ، ومجمل تطور العلوم ، ورؤية هذا المجتمع لنفسه ، ومقترحات هذا المجتمع على نفسه من اجل العمل في المستقبل ، ومنظومة القيم المختلفة ، هذا كله بشكل الايديولوجية في مجتمع من المجتمعات، والادب في قلب هذه الايديولوجيا نشاط نوعي ، ولذلك فالسؤال هو ما مدى علاقة الادب بالايديولوجيا ؟ ..

ان الادب جزء من الايديولوجيا العامة ، جزء من تصور الانسان لمجتمعه ولحياة مجتمعه ولعلاقات البشر بالبشر ، فالادب نشاط نوعي ، وفن القول هو فن له علاقة باللغة ، واللغة كما نعلم هي اكثر العناصر ثباتا في اي ايديولوجيا من الايديولوجيات لانها موروثة ، ولانها سابقة على كل فرد ، تعتبر من الاعمدة الاساسية للثوابت في اي مجتمع من المجتمعات .

وبما ان الادب كنشاط نوعي هو عمل لغوي اصلا ، هو نشاط لغوي اصلا ، وان الادب في تعبيره وفي موقفه من العالم ملتزم بالايديولوجيا المتغيرة والمعبرة عن تطورات هذا المجتمع ، وفي الوقت نفسه يستخدم هذا الادب مادة ثابتة غير متحركة هي اللغة باعتبارها موروثا اجتماعيا عاما ، عنصرا ثابتا الى حد كبير في قلب الايديولوجيا الاجتماعية ، تتغير الاخلاق ، او العادات ، او الصناعة ، وغيرها .. ولكن اللغة تبقى وان انت غيرت الدلالات ، ولكن يبقى المتن اللغوي كما هو لزمن طويل جدا ، ولذلك تكون هنا مسألة الثابت في الادب وهو اللغة ، والمتغير الذي هو المجتمع وعلاقة الاثنين ببعضهما البعض .

اعتقد ان ما ذكرت هو الذي يبقي جوهر السؤال حول علاقة الادب بالايديولوجيا ، وهذا السؤال في الحقيقة له جانبان : جانب قصدي ، وجانب عفوي .

الجانب العفوي هو مجرد بيان العلاقة بين الادب وبين الايديولوجيا ومدى تأثير احدهما في الآخر .

اما الجانب القصدي فهو ينطلق عادة من صاحب ايديولوجية ما يريد أن يرى انعكاس هذه الايديولوجيا « كما هي » في الادب بشكل يكاد يكون ثابتا ، او بشكل محدد .

اعتقد ان موضوع الحوار يكون الان حول علاقة الايديولوجيا بالادب من خلال هذين الموقفين هل هو سؤال عفوي للفحص ، أم سؤال قصدي للاحصاء . طبعا هناك العلاقة الحميمة والقوية جدا بين ايديولوجية اي مجتمع والادب والنشاطات الفنية في هذا المجتمع .

هل النشاط الفني يعكس فقط الواقع الاجتماعي كما هو عكسا مرآويا ميكانيكيا فقط ، ام هو عكس خلاق ، يعكس الواقع الاجتماعي عكسا خلاقا ويحتوي في داخله هواجس هذا المجتمع ونزوعه الى الامام بشكل مستمر .

طراد : بالنسبة للغة كحامل للتصور الفكري ، طبعاً ليست اللغة في الادب فقط ، وانما هي مستخدمة في معظم العلوم الانسانية ، ولكن بالنسبة للادب هناك خصوصية ، يعني المعبر الايديولوجي ، او المنظور الايديولوجي يعبر عنه في المقالة السياسية ، يعبر عنه في القصة وفي القصيدة ، ويعبر عنه في الكلام الاعتيادي . والادب ضمن هذه الاشكال التعبيرية ذو خصوصية ، هذا من جهة ، ومن جهة اخرى ــ وهذه مسألة معروفة لديكم ــ ان هناك من ينكر حشر الادب في الايديولوجيا .. او ان يكون هناك ادب ايديولوجي باعتبار ان الايديولوجيا تخرب الادب ، ان مثل هذه الاساليب التي ترفعها الدعاوى البرجوازية معروفة ، وذلك لمحاولة تفريغ الادب من محتواه الفكري الاساسي ، تجريده من ان يكون سلاحا في النضال التحرري والتغير الاجتماعي .. وهذا بالضبط يعتبر موقفا ايديولوجيا مضادا للايديولوجيا التي نفهمها والتي يجب ان تكون من أجل التغير والتحرر والتطور ... الخ .

العلاق : ثمة افتراض بسيط ، أن كل عمل ادبي مصمم ومكتوب لكي يوصل فكرة ، والا فما جدوى القول اصلا ، وما جدوى انشاء الموضوع الادبي دون ان تكون هذه الفكرة مائلة في عقل الكاتب او المنشيء ووجدانه ، لكن افتراض الاستاذ ياسين بأن كل ادب يحمل ايديولوجيا افتراض بحاجة الى مراجعة

اذا اردنا بالايديولوجيا تصورنا الذي انطلقنا منه، اي انها التصور العلمي المتكامل للمجتمع وطموحه وطرح البدائل واكتشاف قوانينه ، فأتصور ان ثمة اعمالا ادبية كثيرة خالية من هذا

الموقف والتصور . صحيح ان الفكرة في اي نص ادبي هي حصيلة موقف من الحياة لهذا الكاتب او ذاك ، أما موضوعنا الراهن عن علاقة الادب بالايديولوجيا فانا اظن ان من الخطأ الاستمرار في مناقشة هذا الموضوع دون التنبيه الى طبيعة العلاقة . يعني هل المراد من الاديب ان يتسلح بأسلحة الكاتب الايديولوجي في توصيل افكاره ؟ أم ان الادب يستعير من الايديولوجيا مع الاحتفاظ بقوانينه وابنيته الداخلية ، ويعبر عن هذه الايديولوجية بطرقه الخاصة .

انا اعتقد ان للادب خصوصية في هذه العلاقة، الادب علاقته بروح الايديولوجية وليس بشكلها ، أو تداخل أبنيتها المنطقية ، والادب علاقته باطار الايديولوجية العام الصافي ، وليس بتفصيلاتها ومحاججاتها . بعد ذلك للادب شكل وله قوانين ووسائل يعبر بها عن اي موضوع كان ، مثلما للايديولوجيا نفسها طرقها في التعبير ووسيلتها في المحاججة وفي النقاش ، وفي التفسير ، وفي توصيل الافكار .

يظل العمل الادبي في جوهره عملا ادبيا جماليا مبنيا وفق قوانين وابنية داخلية تسلح بها الكاتب نتيجة اطلاعه على الموروث واطلاعه على التيارات الادبية ... الخ . لكن يمكن للكاتب ، وضمن تكوينه الايديولوجي ، ان يعبر تعبيرا ادبيا سليما وممتعا لكنه مسلح بوعي ايديولوجي قوي ، ومحصن بفكر ثوري تقدمي يستطيع ايصاله للآخرين .

ياسين : عندي تعقيب صغير على كلام الاخ الاستاذ عفيفي . مسألة ثبات اللغة ، لا ارى هذه النقطة من الامور التي نسلم بها ، اطلاقا ، فالدلالات على ما اعتقد ، وكذلك الالفاظ تتغير ، ولكن بعض التغير يكون خفيا وبطيئا ، وهذا مما يشمل اللغة .

انتقل الى النقطة الثانية ، ما قصدته بحديثي عن الايديولوجيا والادب ، وافتراض وجود الايديولوجيا دائما في العمل الادبي . اقول توفر الايديولوجيا الجديدة ، او الفهم الجديد ، للواقع مسألة اساسية في تقييم حداثة العمل الادبي واهميته ، وهذه مسألة نقدية ، الاستاذ طراد الكبيسي اولى بتفصيلها ان شاء . ولكني عندما اقول كلمة الادب . غالبا ما اعنى الاعمال الادبية المهمة ، او خط الادب الواضح في زمن ما ، ولا اقصد بالادب مجموع النتاجات او مجموع الكتابات ، ادب مرحلة ما ، هو الاعمال الكبيرة المتميزة حسب منظورنا المعاصر . ومثل هذه الاعمال هي الدلالات الكبيرة التي نسترشد بها . في رؤيتنا وحكمنا .

وهذه الاعمال الادبية المهمة ، او خط الادب الواضح لا يقيم تاريخيا الا بمدى احتوائه على الايديولوجيا الجديدة المنبثقة في عصره او عن الذي ظهر ذلك العمل فيه ، وتشكل المسائل الشكلية عادة القيم الاخرى .

ان احتواء الاعمال المهمة على فكر او ايديولوجيا عصرها مسألة مهمة لا يمكن ان تجرد عملا ادبيا مهما منها . ومازلت اقصد بالادب : الاعمال الادبية المهمة وخط الادب الواضح في زمن ما ، اما الادب الهامشي او العابر والذي ينسى بعد يومين او ثلاثة فلا اظنه مما يشكل استثناء .

العلاق : هذا صحيح في حدود التوضيح الاخير .

طراد : بالتأكيد هناك تأثير متبادل بين الايديولوجيا والادب ، كما للادب تأثير في الايديولوجيا ، يعني ان الايديولوجيا لها تأثيرها في قوانين الابداع ، كما ان قوانين الابداع في نوع ادبي معين لها تأثيرها في الايديولوجيا . ليس في صياغة الايديولوجيا فكريا فقط ، وانما حتى في صياغتها جماليا ، ومن هنا يأتي الاقتراح الاخير الذي تفضل به الاستاذ ياسين وانا ارى ان في الاعمال الادبية التي نقصدها ونتحدث عنها هي الاعمال الادبية حقا ، العظيمة ، العالية ، حتى ان فنيات هذه الاعمال الادبية تدخل في تقديري ضمن الايديولوجيا ، لان الايديولوجيا ليست توجها فكريا فقط ، وانما هي تربية ، تربية للذوق الجمالي ، وهذا ايضا من مهمات الايديولوجيا .

العلاق : مسألة التوحيد بين الجمالي ، والايديولوجي مسألة في غاية الاهمية حتى ان ناقدا كبيرا مثل بيلنسكي ، يعتبر القيم الجمالية ليست قيما تتعلق بالتشكيل، او تتعلق بالبناء الداخلي للعمل وتنظيمه، بقدر ما تتعلق بالقيم الاخلاقية التي تريد توصيلها، يعني كلما كان العمل ثوريا وحيا ومرتبطا بالانسان وطموحه ، وتجسيد ما هو خلاق في الحياة ونبيل ، كان جميلا ، وبهذا تكون القيمة التربوية والمعرفية للعمل الادبي قيمة مضاعفة عندما يتوفر هذان العنصران .

مطر : السؤال عن علاقة الادب بالايديولوجيا يطرح باستمرار وفي خلفيته حكم مسبق ، ولكن من يطرح هذا السؤال مفترضا انه لا علاقة بين الادب والايديولوجيا ، انما يقصد انه لا علاقة بين المبدع او الاديب ، وبين اوامر بصياغة العمل حسب مواصفات فكرية او ايديولوجية معينة ، يعني هناك تصور مسبق ، ان الايديولوجية تعني وجود تصور اجتماعي يحمله تنظيم او حزب ، وان هذا

التنظيم وهذا الحزب من خلال هذه الايديولوجيا بأمر الادباء والفنانين بأن يقوموا بعملية الصياغة والتشكيل وفق هذه الايديولوجية ، ووفق هذا التصور ، وهذا غير موجود على الاطلاق ، لانه لا يمكن على الاطلاق . الابداع ، (حتى كلمة الابداع في حد ذاتها تعني العفوية والحرية والتلقائية ، وشخصية المبدع لها حضور كبير جدا) .

وهناك تصور آخر وهو ان هناك الايديولوجية الواضحة لدى الفنان صاحب الموقف الملتزم والمقتنع بها ، فكرا ، وعقلا ، وعقيدة ، وروحا ، واحساسا ، وصاحب العلاقة الحميمة بشعبه، صاحب هذه الايديولوجيا ، وهي علاقة عفوية ليس بها لا اضطرار ولا اكراه ولا اجبار ، حينئذ يصبح السؤال : مدى ظهور ، أو ظهورات الايديولوجيا في فن هذا الفنان الملتزم بصفة الالتزام التي عبرت عنها منذ قليل ، والخص الكلام : ان الحديث عن الايديولوجيا والادب يقصد منه بعض الناس : هل يمكن انشاء ادب وابداع فن من خلال اوامر بالتزام الفنان بأيديولوجيا حزب او تنظيم من الخارج او بدون بواعث شخصية ام لا ؟ .

وهذا سؤال مرفوض اصلا ، لانه لا يمكن على الاطلاق الابداع ولا الكتابة بأوامر وفق شروط مسبقة ، وانما نحن نتكلم عن الفنان الملتزم والمنخرط كليا ، حياة ، وفهما ، وتصورا في قضية ما من القضايا ، وهو حينما يعبر عن التزامه بهذه القضية ، او بهذه الافكار تصبح حواسه كلها ذات قدرة مميزة وذات قدرة خاصة للتعامل مع العالم من خلال فهمه للعالم . والمثل الذي يضرب باستمرار ، مسألة كيف يرى الناس شجرة واحدة؟ بالتأكيد الفلاح الذي يمشي في الحقل في الظهيرة تعني له الشجرة في تلك اللحظة دلالة ما ، اما النجار الذي ينظر الى هذه الشجرة فيراها شيئا آخر ، اما عالم النبات الذي يدرس التنفس والنتح والتمثيل الكلوروفيلي وغيره فالشجرة حينئذ تعني اشياء اخرى ، اذن بمستوى العلم والوعي تتغير حواس البشر ، وهنا تصبح عملية التشكيل نفسها عملية ايديولوجية ، وعملية فلسفية واجتماعية ، والفنان الملتزم التزاما حقيقيا حينما تتغير حواسه فانه في حالة التشكيل انما يمارس عملا ايديولوجيا تلقائيا الى درجة اننا نسمي الثورة في نهاية الامر « انها عملية تشكيل » على مستوى الواقع ككل ، يعيد صياغة الواقع ككل . فالثورة حركة تشكيلية كبرى ، تشكيل كبير شمولي ، والفنان هو تشكيلي بهذا المعنى .

العلاق : في حالة تعبير الفنان الملتزم عن التزامه ، او عن مبادئه وعقيدته وتجسيده لهذه الافكار فنيا ، فنحن نفترض ان انغماره في ايديولوجيته ، وتقمصه لها ، وحلولها فيه حلولا داخليا عميقا ، كل هذه الصفات لطبيعة العلاقة بين الفنان والايديولوجيا تجعل من ادواته ومن طريقة تعبيره ، ومن طبيعة طرحه للامور ، وبناء عمله الادبي ، طريقة ووسائل تعبيرية لا تنفصل عن العقيدة التي يريد توصيلها . وتعبير الفنان عن ايمانه المبدئي هو تعبير طوعي ارادي عميق . ان نواهيه واوامره تصدر من داخله وليس من الخارج ، هذا جانب ، اما الجانب الثاني فنحن عندما نعترض على عمل ادبي لانه ينقل لنا افكارا محددة ، فالاعتراض لا يتم على العقيدة ، او الافكار التي يريد الكاتب توصيلها وانما الاعتراض على تجسيد هذا الكاتب لهذه الايديولوجيا بطريقة غير ادبية ، وغير جميلة .

مطر : هذا خروج عن كل الذي قيل ، فحينما نحاسب اديبا من الادباء فنحن لا نقول ان مسألة الايديولوجيا تخرج عن الموضوع وتصبح المسألة مسألة تشكيل الادب أو تعبيره عن الايديولوجية ، لا . نحن نفترض ان هناك ايديولوجيات متصارعة وهناك ادباء يعبرون عن هذه الايديولوجيات المتصارعة .

العلاق : هذا فهم غريب لما قلت . انا اتحدث عن الحالة التي يكون فيها النص والعقيدة كلا ملتحما ولا يمكن تجزئته ، ان طبيعة التشكيل الادبي ، وطبيعة التعبير الايديولوجي تصبحان مزيجا ذا طبيعة جديدة . يعني انت عندما تعترض على قصيدة تعليمية او قصيدة تعبر عن فكرة اخلاقية لا يكون اعتراضك على فكرة الاخلاق ، او فكرة التعليم الواردة فيها . ان طريقة التعبير الادبي ، والتجسيد الجمالي لا ينبغي ان تكون طريقة نثرية وخالية من طاقة الخيال ، وخالية من طاقة التجسيد الشعري .

طراد : نحن اول شيء افرزنا هذا النوع من « الادب » يعني الذي هو ادب شعاري بحت . انما نحن افترضنا هذه العلاقة او الايديولوجية الادبية الموجودة في هذا الادب ، الادب العالي الذي يستحق بجدارة ان يحمل هذا الاسم ، وبالتالي فان طريقة التعبير مثل ما قال الاخ محمد عفيفي ، فكرا او فنا انما هي تأتي بشكلها التلقائي ، يعني هنا ان قوانين الابداع التي هي اساسا مشبعة ، او متأثرة بهذا الفكر المعين ا والايديولوجية المعينة انما تصوغ فكرها ضمن اطار جمالي بقدراته الابداعية بشكل تلقائي ، وبالتالي فالسؤال والحالة هذه لا يطرح على أساس ان هذا الادب يدان فنيا ، لانه لا يجسد الايديولوجية الجميلة بصيغ جميلة ، وانما يمكن ان يطرح بالصيغة الآتية وهي : كيف يحصل القارىء

على هذه الايديولوجية من هذا الادب ، وهذا هو الوضوح الذي سماه الاستاذ ياسين ، وليس معنى الوضوح هو التعليمية المباشرة ، او العمل الذي لا يرتبط ولا يمت الى الفن الحقيقي بصلة .

مطر : في هذا السؤال توجد اشكالية معينة هي مسالة اسقاط مشكلة فلسفية تنظيمية سياسية حدثت في بلد من البلاد حينما كانت هيئة رسمية تضع مواصفات للفن وللقصيدة وللقصة وللبطل الايجابي وغيره ، هذا الاسقاط لست ادري لماذا نضع انفسنا تحت ظله ، وهو غير وارد على الاطلاق لا في مجتمعنا ولا في ظل الظروف التي نعيشها ، فليست هناك منظمة ادارية تدعي لنفسها القدرة على وضع الصيغ والاوامر : كيف يكتب الادب ؟ وكيف يكون البطل ؟ وكيف تكون القصيدة ؟ وكيف يكون الغناء ؟ هذا غير وارد ، وانما نحن نسقط تجربة حدثت في مكان ما من العالم ولها تأثيراتها السيئة لان المسالة حينئذ لا تصبح مسالة التزام ولا انخراط كلي روحا وجسدا وعقلا وفكرا في عملية الابداع ، وانما تصبح مسالة الزام ، ومسالة خضوع ورضوخ لاوامر . اما نحن فنتحدث عن ارتباط حر منفتح ، خصوصا وان الايديولوجية في ظل ما نعيشه ليست ايديولوجية منغلقة ولا نهائية او ضد الحوارات ، حوار الحضارات ، وحوار الاشخاص وحوار الافكار المختلفة ، وانما هي اصلا تقوم على مسالة الانفتاح ، ومسالة معرفة الآخر كجزء من معرفة الذات ، هذا الاسقاط لا ارى له ضرورة على الاطلاق ، ولذلك فان طرح هذه المشكلة في النقد العربي يجانبه الكثير من الصواب في كثير من الاحيان .

ياسين : مبررات بعض هذا الحديث تأتي كما اعتقد من النظر الى الادب باعتباره قوة خارجية تفعل او تؤثر ، الادب اساسا نتاج اجتماعي ، او تعبير مجتمع عن محتواه ، وهذا نفسه ما يتم بالنسبة للفرد ، فأدبه تعبير عن محتواه الشخصي والافكار والمعتقدات هي بعض المحتوى الشخصي ، هنا وبهذا الفهم تختفي قسوة الالزام .

مطر : ولكن هناك اشكالية مهمة جدا ، هي ان الادب حينما يكون تعبيرا اجتماعيا ، فالمجتمع نفسه قوى متضادة ومتناقضة وايديولوجيات متناقضة ، وكل ايديولوجية مطروحة في الواقع الاجتماعي تدعي انها هي التي تعبر التعبير الصحيح والتعبير الجميل ، وان فكرها هو الفكر الصحيح ، ولذا ، فان هذا السؤال مطروح باستمرار ، فعبارة « الادب تعبير اجتماعي » لا تكفي لرفع مسالة التضاد ، او التناقض الايديولوجي بين اديب واديب في المجتمع نفسه .

طراد : هو تعبير اجتماعي . ذلك حق ولكنه تعبير عن اية فئة من المجتمع ؟ او عن اي مجتمع ؟ فداخل المجتمع ربما هناك مجتمعات متضادة متناقضة ، فالادب هو تعبير عن مجتمع داخل مجتمع او عن طبقة او عن فئة او عن قطاع او عن مصالح لجماهير او لفئات ضيقة ، او كبيرة ، هنا يكون التمييز .

مطر : حينما يصبح الادب تعبيرا عن هذه القضايا الجزئية داخل المجتمع الاكبر وهي قضايا جزئية متناقضة ، حينئذ لابد ان يدخل عنصر الايديولوجيا في النقد حتى يمكن ان يكون عنصرا في فهم اي انواع التعبير واي انماط الكتابة هي الاقرب الى الحياة والاقرب الى مستقبل المجتمع ككل والاقرب الى العدالة والاقرب الى الحرية والاقرب الى التعامل مع اشكالات حقيقية ، فالى اي مدى يتعلق او يتصل هذا الادب او هذا الفن بالاشكالات الحقيقية الموجودة في مجتمع ما ؟ بالتأكيد كلما كان الادب او الفن اكثر اقترابا من الاشكاليات الحقيقية لهذا المجمع كان اكثر قدرة ، الادب حينئذ يكون سلاحا اجتماعيا وسلاحا ايديولوجيا في صراع الايديولوجيات المختلفة في قلب المجتمع الواحد .

طراد : نحن في هذا الحديث عن الايديولوجية والادب ، ربما كانت الكلمة ذات طابع شمولي بالنسبة للادب ، فلذلك اقترح ان ندخل في شيء من الخصوصيات .

مطر : نحن لحد الآن في مسالة دور الادب وعلاقته بالايديولوجية ، فاذا كانت الايديولوجيات متصارعة ومتناقضة ، ولا يوجد لحد الآن تصور مجتمع ذي ايديولوجية واحدة ونمط واحد من العبارة والتفكير والصورة ... الخ ، اذن ففي قلب هذا الصراع يكون الادب سلاحا ، يكون عبارة عن اعادة صياغة حواس البشر وقيمهم الجمالية والاخلاقية وتصورهم للعالم ، وتصورهم للافكار ، وتصورهم للمستقبل ، يصبح الادب حينئذ جزءا من العملية الاجتماعية ككل . ويصبح هناك ادب ينهزم ، وادب ينتصر ، ادب يتقدم ، وادب ينحدر ، ولذلك فعلاقة الادب بالايديولوجيا هي نفسها التي تحدد دور الادب في الواقع الاجتماعي ، انه يعيد الصياغة ، ويصبح عنصر المشاركة بين قوى اجتماعية تتزايد اكثر فأكثر بشكل مستمر ، انه يعيد صياغة العالم امام الحواس ، ويعيد ارهاف الحواس في تعاملها مع العالم ، ويرفع مستوى وعي البشر بمجتمعهم واشكالاته الى المستوى الجمالي المؤثر والمفجر والمغير ، ومن هنا يصبح للادب دور خطير ايديولوجيا واجتماعيا وعلى كل مستوى .

طراد : هذا توضيح لعلاقة الادب بالايديولوجيا ، وبالتالي علاقة الادب بالمجتمع . اقترح ان ندخل في خصوصية الادب العربي كي لا تبقى المسالة مفتوحة اذا كانت هناك خصوصية للادب العربي والايديولوجية . فهل هناك في الادب العربي مايمكن ان نسميه ادبا ايديولوجيا ؟ سواء اكان للادب العربي القديم ام بالنسبة للادب العربي الحديث .

نحن قلنا ان كل اديب يحمل تصورا وفي كل فترة من فترات التاريخ نجد تصورات لدى الادباء والمفكرين والفلاسفة وغيرهم حول الواقع الاجتماعي وما ينبغي ان يكون عليه هذا الواقع ، ولكن هل يمكن ان نسمي هذه التصورات لدى هذا الاديب أو ذاك ايديولوجيا ؟ .

باعتبار اننا قلنا ان الايديولوجيا هي تعبير نظري متكامل وشامل للحياة وليس لجزئيات منها او لافكار مخصوصة ربما تكون متعلقة بذات الفرد نفسه اكثر من تعلقها بالذات الجماعية .

مطر : اذا اخذنا بالمصطلح الذي توصلنا اليه ، واعتبرنا ان كلّ اديب هو بالضرورة ايديولوجي ؛ لان الادب داخلٌ في مسالة التصور والقيم وفي استخدام اللغة وفي التشكيل ، وكلها في صميم علاقات المجتمع . وبتصور المجتمع لنفسه ، وبهذا المعنى فان الادب العربي ـ بالتاكيد ـ ينطبق عليه هذا المصطلح نفسه . والمسالة التي نريد ان نقولها ان كلّ ادب هو ايديولوجي بالضرورة كما ان كلّ ايديولوجيا تريد أن تضع لها أدبا محددا له سمات خاصة ، فاذا نظرنا الى المجتمع الجاهلي ، اي المجتمع العربي القديم فنحن نستطيع ان نجد في الشعر الجاهلي وفي الخطب وفي الامثال والحكم كلّ تصورات العربي عن نفسه وعن واقعه وعن مشكلاته واساطيره وخرافاته ومعتقداته الدينية ... الخ ، هذا كله نجده في الشعر الجاهلي والنتاج الادبي الجاهلي عموما ، معنى ذلك أن هذا الادب يعبر عن ايديولوجية المجتمع الجاهلي وعلاقاته بالحياة والموت وقوى النزوع والتطلع فيه ، هناك ايديولوجية تريد ان تضع لها معبرين عنها ، تصبح هناك مسالة القصدية ومسالة الدافع الايديولوجي المسبق للتعبير .

ولكن حين تنفجر ثورة الاسلام الكبرى ، وتتسع رقعة « المشترك الايديولوجي » من التصور الكوني وتفسير الوجود والحياة والموت وتتزايد « جماعية » هذه الايديولوجيا تزايدا هائلا فيضانيا ، يدخلُ الدافع الايديولوجي المسبق في قصدية التعبير ، وهي القصدية التي شكلت مسار الثقافة والفكر والادب والصراع الايديولوجي في مواجهة العالم القديم .

طراد : لكن .. الا تنتمي الايديولوجيا ان كانت موجودة عند الشاعر الجاهلي في المثل والشعر والخطبة ... الخ ، والتي كانت تعبر عن واقع اجتماعي معين ، الا يمكن ان نقول ان هذه الايديولوجيا تنتمي الى المفهوم القديم ، بينما بعد الاسلام يمكن ان تكون ايديولوجيا الشاعر الاسلامي اقرب الى المفهوم الحديث باعتبار ان الشاعر الاسلامي الذي ينتمي الى الفكر الاسلامي يعبر عن ايديولوجية . وهذه الايديولوجية لها طابع آخر ، ولها منظور شامل للحياة ، بينما لا نجد هذا المنظور الشامل قبل الاسلام . ولا نجد هذا الوضوح الذي نجده في الاسلام .

مطر : لا نجده بهذا الوضوح ، ولا نجده بشكل مسبق عند الشاعر ، وانما نحن نستخلصه من الشاعر نفسه ، نستنبط ونضع في اطر كلية ونصنف هذه القيم الجاهلية .

طراد : من تجارب الحياة اليومية للشاعر .

مطر : بالضبط من تجارب الحياة اليومية للشاعر كما تتجسد وتظهر في القصائد .

ياسين : الايديولوجيات لها اساسيات قديمة تبدا ببداية تاريخ المجتمع ، المواصفات السياسية الحديثة التي ذكرها الاخ عفيفي جعلتها مسالة بحاجة الى نقاش وتحديد وجود ، او تحديد فعلي ، يودي ان اتناول المسالة في تاريخ الادب العربي تناولا آخر ،

اقول خلال تاريخ الادب ، او التاريخ الاجتماعي للادب نلاحظ ان تاثير الخارج على الفرد او على الداخل ليس ثابتا وبالدرجة نفسها دائما ، هذا يؤثر بعض التاثير في نوعية الادب الذي تفرزه مرحلة زمنية معينة ، ولذلك مثلا نجد في الشعر الجاهلي مؤثرات هي غير التي نجدها في الشعر العباسي ، وهذه الاحداث موجودة احيانا في الزمنين . ولكن فعل المؤثر يضعف او يقوى ليس دائما بالدرجة نفسها ، نمو الفرد الاجتماعي ، او وعيه ، او فكر المجتمع عندما ينضج او يصبح مؤثرا في التكوين النفسي والاجتماعي للفرد لا بقصدية فكرية ، ولكن الوضع النفسي للشاعر والتركيبة الاجتماعية للشاعر تختلف بحكم حضور عناصر فاعلة اكثر قوة ، منها مثلا العناصر الفكرية او الفلسفية لمجتمع ما للواقع الثقافي ، ولذلك مثلا يمكن ان نرصد مسائل او ظواهر في ادبنا العربي لا نجدها متكررة ، او قليلة التاثير .

نجد مثلا ظاهرة طرفة ، والفردية هنا ، او

الداخل واضح اكثر من الخارج اصبح المؤثر عليه هو الذي يفرض نفسه بعكس ما نجده عند الشعراء الجاهليين الاخرين ، ان الخارج هو الذي فرض نفسه . ولذا نجد وصفا للطبيعة ، ووصفا للخارج كثيرا جدا ، وتجد حضورا للداخل قليلا جدا في ابيات قليلة جدا ، نجد عند طرفة العنصر الثاني هو الذي يتغلب ، اذن تكوين ثقافي معين ، مؤثرات معينة تخلق من الفرد جهاز استلام اخر يختلف نوعيا عن جهاز آخر بنفس الزمن ، هذه مؤثرات نفسية ربما اكثر مما هي مؤثرات اخرى ، على اي حال فالمسألة التي أردت ان اشير لها هي مسألة اخرى ، نجد أن ظاهرة اخرى هي واسعة ، وشملت مرحلة زمنية كبيرة وشعراء كثيرين هي هذه الغنائية التي كادت تكون صفة عامة لشعرنا العربي ، بدات الغنائية تنحسر الان قليلا .. لماذا ؟ هناك حضور فكري ، حضور ثقافي اكثر ، فبدا يؤثر في التكوينة الخاصة للشعر ، صارت الافكار الان بالهموم الجديدة ذات تأثير آخر حتى على نوعية الادب المفرز على نوعية التعبير ، اذن لو كان للفكر ، للايديولوجيا حضور اقوى لكان للغنائية حالة اضعف وبالعكس ، فالوعي الثقافي او الحضاري صار مؤثرا في نوعية الشعر وصفاته ، لهذا نجد للافكار وجودا اكبر في الشعر المعاصر ، في الشعر العالمي ، وكذلك صرنا نرى هذا عندنا بنوعيته الجديدة .

العلاق : فيما يتعلق بالادب القديم وهل كانت فيه ايديولوجيا ام لا ؟ .

اعتقد اننا عندما نطلق صفة الايديولوجية على كل شاعر جاهلي لديه موقف نكون قد الحقنا ضررا كبيرا بهذا المصطلح الايديولوجي .

مطر : طبقا للمصطلح في مفهومه العام الاول .

ياسين : ما معنى الايديولوجيا ؟ المصطلح غير ثابت ابدا ، انه يتغير حتى في الفترات المختلفة للزمن الواحد ، او المرحلة الزمنية . والموقف الفردي هو موقف ايديولوجي اساسا .

العلاق : ليس موقفا ايديولوجيا تماما لسبب واحد هو ان الموقف متضمن ضمن الايديولوجيا ، لكنه ليس الايديولوجيا كلها . انك قد تجد شاعرا جاهليا له موقف وجودي ، وتجد شاعرا جاهليا آخر له موقف ديني ، والشاعر الاسلامي له موقف غير ان موقفه أوضح واوسع ، واقرب الى العقيدة الاسلامية مع انه تخلى عن الكثير من معداته وادواته الشعرية من اجل توصيل هذه الفكرة او العقيدة بشكل واضح . بعض الشعراء لهم مواقف دينية وحياتية بارزة ، في الفترة الاسلامية الاولى ، اما في العصر الاموي فقد كان هناك شعراء الاحزاب ، صار هناك موقف واضح جدا ولو انه اضيق من الموقف ازاء العقيدة الاسلامية ، ويزداد الموقف وضوحا في الفترة العباسية وربما كان اهم شاعرين يمتلكان موقفا واضحا يكاد يقترب من سعة الموقف الرؤيوي هما : المتنبي ، وابو العلاء المعري ، ويظل المتنبي ، بحكم احتفاظه بأدواته الشعرية وتجسيدها العالي ، اكثرهم تأثيرا ، ويمكن ان تكون اكثر دقة لو قلنا ان الشاعر الاسلامي وقبله الجاهلي ، ثم الشاعر الاموي والعباسي كانوا شعراء ذوي مواقف من الحياة ، ولكن هذه المواقف كانت جزئية وليست مواقف شاملة ، ربما تجد شاعرا صاحب موقف فردي ، او وجودي لكن هذا الموقف معزول عن السياق الذي يربطه بتفصيلات موقف كلي ازاء الحياة الاجتماعية ، او الحياة الدينية او الحياة السياسية . او تجد شاعرا ذا موقف ديني لكنه يدير ظهره لكل الصراعات والاحتدامات الاجتماعية والسياسية السائدة في عصره .

طراد : ولكن الشاعر الخارجي مثلا كان يملك موقفا واضحا . في العصر الاموي انت نبهتني الى نقطة الاحزاب التي ظهرت في تلك الفترة وكان كل حزب له شعراؤه وكل حزب له رؤيته ومنظوره في الحياة سياسيا واجتماعيا ودينيا وفكريا وفقهيا . . . الخ .

العلاق : وكانت الفترة العباسية قد افرزت شعراء كانت مواقفهم انضج من مواقف الفترات السابقة كلها ، ولكن هذه المواقف تظل مواقف جزئية ، اما ذات بعد سياسي ، او ذات محتوى اجتماعي .

عندما نتحدث عن الايديولوجيا فاننا نتحدث عنها وفق التصور الذي انطلقنا منه في بداية الحديث . الشاعر المرتبط بايديولوجيا هو شاعر يعكس روح ومضمون تصور شامل للحياة ، وتصور واضح لبدائل هذه الحياة ، ولتجاوز عناصرها التي تشدها وتعيقها عن التطور .

مطر : اعود مرة اخرى بكلمة سريعة عن مسألة علاقة الشاعر بالايديولوجية في العصر الجاهلي ثم اتطرق الى علاقة الشاعر بالايديولوجية في العصور الاخرى ، الشاعر الجاهلي لم يكن ذا موقف ايديولوجي ينطلق منه الى الجماعة ، وانما كان وهو يعبر عن نفسه يعبر عن قيم اجتماعية موجودة ؛ ولذلك نحن نستطيع ان نستخلص من الشعر الجاهلي ما يمكن ان نسميه (آيديولوجية المجتمع الجاهلي) هناك قيم الثأر ، الرجولة ، الشجاعة ، والكرم ، والفروسية ، وقيم الجمال ، التفات الحواس

الجاهلية الى ما هو عيني وجزئي ، هذه دلالة على ارتباط هذا الشاعر بهذه الحياة بالذات ، وبهذه البيئة بالذات ، وتعبيره عنها وعكسه لها ، حتى الشاعر الذي يمكن ان نطلق عليه الان اسم صاحب مواقف وجودية كطرفة او غيره ، هي في حقيقة الامر ـ هذه المواقف الوجودية ـ تلخيص لمواقف شعراء كثيرين جدا سبقوه ، لا توجد فكرة ، ولا تشكل موقف عند شاعر ما في العصر الجاهلي ، ولا شكل هذا الشاعر صورة معينة الا وتستطيع ان ترد هذا الموقف الى شذرات وشظايا عند شعراء آخرين في مواجهة الرمل والصحراء ، ولكن بمدلول آخر ، اذ ان ذلك الشاعر الجاهلي لم يكن ينتمي الى آيديولوجيا ، ولم يكن ينتمي الى الفكر العام الشائع ، كانت فرصة ذاتيته في التعبير عن نفسها اكثر ، القيم الاجتماعية ماتزال في دور التشكيل ، دورالخليط ، ودور ظروف المجتمع البدوي المتنقل والتجارة ... الخ ، وهي ظروف مختلفة تماما عن ظروف المجتمع المستقر والقيم الاجتماعية المستقرة ، والعلاقات الاجتماعية ، وتمايز الطبقات ... الخ ، في العصر الحديث .

ولذلك فالشاعر الجاهلي يملك آيديولوجية ، لكن الشاعر الجاهلي ليس آيديولوجيا ، اي انه لا ينطلق من موقف آيديولوجي يدعو اليه ويناصره ويقدمه بمختلف الزوايا ووجهات النظر لكي يقنع الاخرين ، او لكي يجعله عنصر مشاركة بين مجموعة اوسع فأوسع ، ولذلك فتعبير (الشعر ديوان العرب) من هذا المنطلق ، من هذا الاساس ، الشعر ديوان العرب الجاهليين ، لان الشاعر هو الذي كان يستخلص القيم المختلفة ثم يثبتها في تعبير ، ثم يشيع هذا التعبير فيصبح قيمة عامة يشارك الناس فيها من مختلف القبائل ومن مختلف العصبيات ، ومن مختلف العداوات والتحالفات .

اما في العصر الاسلامي فهناك شيء آخر اختلف تماما ، اصبحت هناك فكرة شاملة ومرتبطة بقيم شاملة تكاد تكون واحدة عند الجميع ، اي ان هناك مقاييس عامة تشمل الجميع في الخير والشر ، في الجمال والقبح ، في علاقة الانسان بالانسان ، في علاقة الانسان بالكون ، في معنى الحياة ، في معنى العمل ... الخ ، ولذلك فالشاعر الاسلامي حينئذ يصبح شاعرا ايديولوجيا لانه منطلق من هذا الموقف الفكري الشامل ، ومن هذه الشمولية طبعا بعد ذلك ظهور الاحزاب السياسية ، وظهور الخلافات والاجتهادات الفقهية ، وظهور الترجمة عن اليونان ، والمذاهب الفلسفية ... الخ ، احدثت نوعا من انواع الاستقطابات الصغيرة لمواقف ايديولوجية اكثر وضوحا بالرغم من انها اكثر ضيقا ، اكثر وضوحا مما كان موجودا في صدر الاسلام ، او العصر الجاهلي ، ان عنصر الالتزام اصبح اضيق من مجرد « الشاعر الاسلامي » الملتزم بالفكرة العامة ، وانما اصبح ملتزما بالفكرة العامة في اطار فهم ضيق او جزئي ، في اطار سياسي ، في اطار حزبي ، في اطار جماعة بهذا الشكل او ذاك .

هذا الصراع الذي كان موجودا في المجتمع الاسلامي والذي عبرت عنه الاحزاب السياسية ، واختلافات الفقهاء ، ومدارس الترجمة ، ومدارس التفكير : المعتزلة ، الاشاعرة ، المتصوفة ، وغيرها .

وبما ان لكل هذا الفكر وجوها اخرى من وجوه الصراع الاجتماعي اصبحت ايديولوجيات الشعراء ايديولوجيات متصارعة مثلما اصبح المجتمع كله بأيديولوجيته العامة مقسما الى ايديولوجيات متصارعة .

فالادب العربي لم ينفك ابدا ، ولم يكن بعيدا عن الايديولوجيا ، وانما كانت له علاقة مستمرة بالايديولوجيا الى العصر الحديث منذ نشأة المعركة الحديثة بين العرب وبين الاستعمار الاوربي الحديث ومحاولات تنظير النهضة والحداثة .

ياسين : لي تعقيب صغير هو ان كل شاعر في مختلف العصور وفي مختلف الامكنة ، تقاس عظمته ، او كبر حجمه بمدى تعبيره عن افكار مجتمعه او عصره الشاعر اساسا معبر عن افكار ، وليس مبدع

مطر : يمكن ان يكون الشاعر مبدع افكار .. بل ان معظم الشعراء الكبار في العالم هم مفكرون كبار في نفس الوقت .

ياسين : لكنه ليس مبدع افكار كبيرة ، انه ليس مبدع فلسفات ، كما ان هذه ليست مهمة الشاعر دائما ، الشاعر معبر عن فكر مجتمع ، او عن حضارة مجتمع ، او عن عصر . والشاعر الجاهلي هنا شاعر لا ينتمي الى مدرسة ، ولذلك فهو جزء من مدرسة غير واضحة المعالم ، منتشرة هنا وهناك ، او موروثة ، وقسم منها دارس او منته ، فاذن هو وريث ، وهو ايضا بعض من كل ، هذا الكل غير ملموم تحت اطار ، بحيث تتكامل عنه كل افكار او معاني تلك المدرسة ، ولذلك هو يحمل جزءا ، والجزء الاخر يحمله شاعر آخر ، وهكذا عندما تجمع افكار الشعراء الجاهليين كلهم يمكن ان تمثل هذه الاقطار المجتمعة آيديولوجية تلك المرحلة .

طراد : هذا ما قاله ايضا الاخ محمد عفيفي ، قال ، ان هؤلاء الشعراء بمجموعهم يعبرون عن القيم السائدة في المجتمع قبل الاسلام ، ثم حصلت تطورات اخرى

في العصور العربية اللاحقة من تاريخ العرب والاسلام .

ناتي الان الى المرحلة الحديثة ، واعتقد ان الايديولوجيا بمعناها الحديث دخلت الادب الحديث في بداية ما يمكن ان نسميه بعصر النهضة العربية الحديثة ، ولكن سنجد ايضا انها كانت البداية من حيث المقايسة لا اكثر ، كانت ايضا قريبة بالمعنى الذي قلناه عن الادب العربي الجاهلي ولكن مع اختلاف الظروف ومواجهة المجتمع العربي لعناصر جديدة منها : الاستعمار الاوربي والصراع مع هذا الاستعمار ، ثم بعد ذلك ياتي الغزو الصهيوني للارض العربية ومواجهة هذا الغزو ، وتحديات الحضارة الحديثة ومواجهة التحديات ، والتأثير الذي حصل بين المجتمع العربي والمجتمعات الاخرى فاعتقد ان الايديولوجيا بمعناها الحديث ترقى الى عصر النهضة الحديث ، ثم تطورت الى ان وصلت الان مرحلة نستطيع ان نقول على انها بدت فيها بشكل واضح جدا ، وخاصة مع نشوء الايديولوجية العربية المعاصرة التي هي بمعنى ايديولوجيا متطورة ومنفتحة وحية بمعنى انها ترتبط بالحياةولا تنغلق، انما تبقىمفتوحة فتؤثر وتتأثر بالحياة ، وفي هذا الموضوع ايضا ممكن ان ندخل ما احدثته الايديولوجية العربية المعاصرة في الادب ، وما احدثته من تغيرات نوعية فيه .

العلاق : في رايي ان الوضوح الايديولوجي الحقيقي بدا ظهوره في الشعر العربي بظهور المدرسة الحديثة في الشعر . بمعنى ان الشاعر بعد هذه المرحلة استطاع ان يعبر عن افكار وعن ايمان بمبادىء اجتماعية وسياسية وفكرية ، جسدت تجسيدا ادبيا على قدر ملائم من الجمالية ومن البناء ، قبل هذه المرحلة كانت هناك شذرات من افكار تاتي هنا وهناك ، وشذرات هذه الافكار ليست مربوطة بسياق من التصور ، او سياق من الوعي الذي يشكل منظومة، او يشكلرؤيا متكاملةلهذا الشاعر . بعد الحرب العالمية الثانية وبعد التداعي الذي اصاب الكثير من الانظمة الاستعمارية ، وبعد تجزئة الوطن العربي الى هذا العدد من الولايات والدويلات صار الشاعر العربي في لهب الايديولوجيات والافكار المتصارعة في العالم، وكان لابد لهمن تحديد موقعه ازاء هذه الافكار واتخاذ موقف واضح منها ، وبالتالي عليه ان يوظف شعره من اجل التعبير عن هذا الموقف الحياتي والسياسي والاجتماعي الخاص به هو دون غيره . والذي اعتقده ايضا ان الفترة الاولى للتجسيد الايديولوجي في الشعر العربي وقعت باختلالات كثيرة في الموازين ، يعني هناك افكار ، وهناك ايمان يريد الشاعر العربي ايصاله ، وهناك بناء وتشكيل ادبي وشعري ، كان هذا التجسيد الحسي ، اللفظي ، التشكيلي ، لهذه الافكار يفلت احيانا من كثير من الشعراء ، ويختل التوازن ، فتصلنا خيوط مبعثرة من الافكار احيانا ، واحيانا لا يصلنا غير نسيج يكاد يكون مهلهلا .. وفي رايي أن ردة الفعل التي كانت في الخمسينات وظللنا نعاني منها حتى بداية الستينات من دخول الايديولوجيا للشعر هي بسبب هذه التشكيلات الخاطئة ، او التعبير غير المحكم جماليا عن هذه الافكار والايديولوجيات . البداية الحقيقية التي تجسدت للتعبير الفني عن الايديولوجيات بدات بعد الستينات عندما نضج الشعراء الرواد ، نضجت تجربتهم وصارت ادواتهم العبيرية ، ادواتهم التشكيلية ، ادواتهم البنائية ملتحمة التحاما عضويا ونفسيا مع طبيعة الافكار التي يريدون طرحها .

ياسين: كتعقيب علىقول الاستاذ علي، اقول من الناحية التعبيرية الصرفة ، اني لا اوافقه على ان المدرسة الحديثة هي اكثر تعبيرا . الزهاوي والرصافي والبارودي ومطران (من الناحية التعبيرية الصرفة فقط) هم اكثر تعبيرا ، ولكن اذا اضفنا الناحية الفنية يكون الكلام صحيحا ولا اعتراض عليه . فالمدرسة الحديثة بالتاكيد مدرسة اكثر وعيا حضاريا وفنيا وهنا يتوفر شرط الشعر .

طراد : بالنسبة لمسالة شرط الشعر ، يصح ما ذكرته انت من ان يكون الزهاوي اكثر تعبيرا عما يريد ان يقوله ، او عن الافكار التي كانت سائدة في تلك الفترة ، يعني افكار تحرر المراة ، تحرير المجتمع ... الخ . لكن المدرسة الحديثة هي اكثر ارتباطا بالشعر ، هذا صحيح ، ولكن في هذا الموضوع ، اعني موضوع المناقشة ، نحن في سبيل التلاحم بين شكل القصيدة مع الايديولوجيا ، او الايديولوجيا مع جماليات القصيدة ، يعني هل هذه المدرسة الحديثة في الادب او في الشعر استطاعت ان تنتج ما يمكن أن يسمى حديثا بالشكل الايديولوجي ، وبعبارة اخرى هل تمت هذه الصلة الحميمة بحيث لانقول ان هذهالقصيدة جميلة، ولكن افكارها غير واضحة ، وان هذه القصيدة فيها افكار ، ولكن نسيجها مهلهل .

ياسين : بتعبير آخر انك تجد في قصائد الزهاوي واخوانه عزلة ، او هناك مسافة بين الفكرة او بين الايديولوجية وبين العبارة ، او بين لغة القصيدة ، الفكرةموجودة ضمن القصيدة، ولكنهامعزولة نوعاما من العزلة ، ثمة منطقة يابسة تفصل بينهما . ولكن الفكرة او الايديولوجيات بعض المكونات الاساسية

في القصيدة الحديثة ، اي انها واقعة ضمن التكوين الشعري ، هذا هو الفارق في وجود الفكر او الايديولوجيا في القصيدتين ، الفكرة والمشاعر والحياة يجمعها نسغ واحد في القصيدة الحديثة بينما تجد اللغة ثوبا للفكرة في القصيدة التي سبقتها والاستثناءات واردة في الحالتين .

مطر : حتى نبقى في اطار مناقشة مسالة تاريخ ظهور الايديولوجيا ومتى واين ، ثم ادخال او بدء ادخال الايديولوجيا ـ كقيمة فكرية وجمالية ـ في الادب العربي المعاصر ، هنا طبعا ـ كما اعتقد ـ ان كلمة المعاصرة من الكلمات التي تثير اشكالات ، كما ان مصطلحي الحديث ، والحداثة يثيران اشكالات ، ولكن باعتقادي ان الاشكالات الاساسية للمجتمع العربي منذ قرنين لاتزال هي الاشكاليات نفسها ، ولا تزال الحلول المطروحة هي نفسها ، وبالاساليب نفسها ، وبالكلمات نفسها تقريبا ، وسنستعرض تاريخ مسالة الحداثة ومسالة ظهور الايديولوجيا في الادب . ولنعتبر تاريخ الحملة الفرنسية هو بداية هذه المسالة ، فمنذ دخول الحملة الفرنسية ، وواجه العرب في مصر والشام الحضارة الاوربية الغالبة المقتحمة ، والتي استطاعت ان تقهر وان تحتل الارض وتصيب تصور الامة لذاتها بالصدمات الكبرى ، وبينما الدولة العثمانية المفككة المتخلفة كانت قائمة ، واجه العرب في هذا الوقت العدو الاوربي المسلح والمدرع بعلوم جديدة وظهرت في يوميات (الجبرتي) صورة عن مواجهة هذه الحضارة الاوربية مثل مسالة المعامل والمطابع والمنشورات والمجمع العلمي المصري الحديث الذي انشيء ، وصدور الجريدة اليومية ... الخ ، فكانت هنا اول صدمة بين العرب وبين ما يسمى بالعالم الحديث بالشكل الواعي ، وكانت مسالة الهزيمة التي منيت بها المنطقة اولا تحت حكم نابليون ثم هزيمة نابليون نفسه ، ثم دخول الاستعمار الاوربي الحديث ، بعد ذلك ، كان السؤال المطروح هو : كيف يمكن ان يصبح العرب هم انفسهم وفي الوقت نفسه يملكون ما يملكه الاخر من عناصر التقدم والقوة ، فطرحت اشكالية الحداثة والتحديث واخذت تظهر في عدد من الحلو ـ الحل الاول : وانا طبعا اريد ان اثير الاهتمام بمسالة هذه الاشكاليات ، او هذه الاسئلة التي ظهرت في ظرف احتلال ، وفي ظرف قهر استعماري اوربي للوطن العربي ، وقد كان يمكن ان تطرح نفس هذه الاسئلة في ظرف آخر فتكون الحلول المطروحة حلولا اخرى تماما ، والذي حدث ان اول من اجاب عن هذه الاشكالية هو (رفاعة الطهطاوي) وكان موقفه خلاصة للراي التوفيقي او الانتقائي التوفيقي ، بمعنى المحافظة على التراث الثقافي والفقهي والمثل والمبادىء العقائدية ...الخ ، وفي الوقت نفسه نقل المؤسسات التي يمكن ان تساهم في دفع الحياة الى امام ، وانشاء مدارس للبنات ، وانشاء معاهد للترجمة ، وترجمة الدساتير والفكر التنويري البورجوازي والكتابة عن المجتمع الفرنسي ـ الذي اظهر عنصر القوة في الاحتلال قبل ذلك ـ وعبر رفاعة الطهطاوي عن مسالة ظهور هذه الايديولوجية التوفيقية في حل مشكلة الحداثة في ادبه هو بالذات ، وفي كتاباته عن اشكالات « المدنية » والسياسية والدستورية ، ومشكلة التعليم ، ومشكلات المدارس ، والنظم الاجتماعية ، وانشاء المجالس التي تشرف على النظافة في المدن ، وتنظيم الادارة .. وغيرها .

ظهر هذا العنصر الايديولوجي في فكر رفاعة الطهطاوي بهذا المعنى الانتقائي التوفيقي بين القديم الموروث وبين ظواهر الحداثة الاوربية . وكان لهذا الحل بعد ذلك امتدادات .

ثم الحل الاخر ، وهو حل التقوقع في دائرة الموروث وفي دائرة انه « ليس في الامكان ابدع مما كان » ، واننا لا نحتاج الى شيء من الخارج ، وان الخارج مرفوض جملة وتفصيلا ... الخ ، وقد اندحرت هذه الايديولوجيا ثم ظهور التوفيقية مرة اخرى بمعنى دراسة ومعرفة وانتقاء ما نحتاجه ويلزمنا من اوربا ، وهناك قدر من الوعي التاريخي والاجتماعي والعقائدي ، شكل آخر على يد محمد عبده ، وهو احد الذين طرحوا حل مشكلة الحداثة، باستنهاض مناهج التأويل الفلسفي والفقهي في مواجهة العصر ، وكتابات محمد عبده هي ايضا كتابات ايديولوجية تعبر عن موقف وفكر وراي من المجتمع ككل ، ومن الحضارة الاوربية ومن حل الاشكالات والتحديات التي نشات باحتلال الانجليز لمصر سنة ١٨٨٢ . اذن مشكلة الايديولوجيا وعلاقتها بالادب نشات بهذا الشكل الواضح في العصر الحديث منذ اصطدم الواقع العربي بالمستعمر الاوربي . المسالة ان الجماعات التي طرحت فكرة الايديولوجية او النظرية التي تحمل تنظيرات وحلول الاشكالات الواقعية كانت تريد ان تصل الى شيئين مهمين :

١ ـ تنميط الوعي بالواقع ، اي وضع نمط ، ووضع نظام فكري يمكن الدفاع عنه له قدر من التناسق والتماسك المنطقي ، وله قدر من الشمولية في نمط معين ثم الدعوة لهذا النمط ، والدفاع عنه مثلما فعل محمد عبده او رفاعة الطهطاوي او طه حسين او

غيرهم في مسالة الحداثة والايديولوجية الموجهة لصياغة المستقبل . واذن فان ظهور الايديولوجيا في سياق الابداع والتفكير والتنظيم الاجتماعي والسياسي ترافق تماما مع ظهور الدعوة لفهم وحل اشكاليات الواقع العربي من اجل التقدم ومن اجل الاستقلال ومن اجل توحيد هذا المجمع ، في دولة واحدة تستطيع ان تظهر صورتها وان تصبح كلمة في مجمل كلمات العالم تعبر عن ذاتها وتعبر عن تاريخها وتراثها وهذا هو الموقف الاخير من مسالة الايديولوجيا العربية الحديثة . هذه الايديولوجيا العربية الحديثة التي جابهت كل عقد النقص ازاء التحدي الاوربي وفي الوقت نفسه جابهت عقد النقص ازاء الموروث ، فهو ليس معيبا، وليس عيبا البحث في الموروث ، وتجاهله هو تجاهل للذات وانفصال عنها ، وتجاهل العالم الحديث ايضا هو تقوقع في الذات وعدم معرفة الاخر ، ومعنى ذلك ان نبقى في نفس الاشكاليات القديمة ، معنى ذلك ان هذه الايديولوجيا تحوي عنصرين اساسيين او الشرطين الاساسيين لوجود الايديولوجيا الحقيقية لمجتمع ما من المجتمعات وهي : الشرط الذاتي ،والشرط الموضوعي ، فالشرط الذاتي واضح فيهذه الايديولوجية العربية وهو ذاتية الامة المستمدة من تراثها وتاريخها وذاتية حاضر هذه الامة المستمدة من اشكالياتها ومن مشاكلها وطموحاتها ، وذاتية مستقبلهذه الامة بأن تحقق هذه الامة صورتها هي عن عالمها وعن « الآخر » . والشرط الموضوعي هو مسالة تحويل هذه الايديولوجيا الى حركة تقلب هذا الواقع وتغيره ، وتغير علاقة الفرد بالجماعة وعلاقة الادب بالمتلقي، والثقافة بالمثقف ، وعلاقة كل ذلك بصورة المستقبل العربي الذي يراد صياغته وصناعته وترسيخه على ارض التاريخ والواقع والمستقبل في العالم .

ولذلك فان هذا الشرط الموضوعي يحل ويضيء مسالة الشمولية ، فهي ليست شموليةفوقيةمنغلقة، وانما هيشمولية مفتوحة باستمرار للفهم وللمعرفة ،ولادراك الواقع اكثر فأكثر . ولتنظيمه اكثر فأكثر، ولمعرفة الاخر ايضا . هذه الايديولوجيا المفتوحة هي التي يمكن ان اطرحها الان في موضع : كيف يمكن ان تكون علاقة الادب بهذه الايديولوجية المفتوحة ؟ وكيف يمكن ان يكون التأثير بينهما متبادلا وما هو دور الادب في كل هذه الايديولوجيات المطروحة للنقاش .

العلاق : في موضوع دخول الايديولوجيا الى الادب انا لا اتصور ان كل من عبر عن فكرة هو شاعر ايديولوجي – بالنسبة للشعراء – لهذا فليست مهمة الشاعر نقل الافكار ، ونقل وجهات نظر بقدر ما هي التعبير او التجسيد الفني لهذه الافكار (بعد مرحلة الايمان بها ايمانا داخليا ، وتقمصها الى حد تحويلها الى حلم شخصي). بهذا المفهوم انا اقترح ان يدور حديثنا حول هذا النمط من الشعراء القادرين على التعبير عن الايديولوجيا تعبيرا جماليا عاليا . الشيء الاخر انك قد تجد شاعر يعبر في قصيدة من قصائده ،

او في مجمل شعره عن فكرة ما ، وهي فكرة صائبة وتقدمية وعلمية ، ولكنه سرعان مايتناقض في قصائد اخرى ازاء موقفه تجاه تفصيل اخر من الحياة ، فهذا لايمكن عده شاعرا ايديولوجيا . بمعنى الايديولوجية التي نتحدث عنها ، فضرورة وجود نسق من التكامل لدى الشاعر، ينتظم مواقفه ويجعل منها منظومة من الافكار الحية المتجانسة، ضرورة يجب التاكيد عليها . قد تجد شاعرا مثل الزهاوي تقدميا وذا افكار حية نيرة فيبعض المواقف ، ولكنك سرعان ما تجده يعتنق فكرة متخلفة جدا ويعبر عنها في قصيدة اخرى ، مما يجعل هذا التجانس الحياتي او الرؤيوي في موقفه ، من الحياة ومن السياسة ومن المجتمع ، معدوما .

طراد : نرجع الى المقترح نفسه الذي تفضل بهالاستاذ عفيفي مطر ، واعتقد هو خير موضوع نستطيع ان نختتم به ايضا هذه الندوة وهي عن علاقة الادب بالايديولوجية العربية الثورية المعاصرة ، وانا فيما ارى ان هذه العلاقة هي علاقة بنيوية اي علاقة صميمية وارتباط بين الادب وهذه الايديولوجيا ، وخاصة اذا عرفنا ان ايديولوجية البعث ، وهي الايديولوجية العربية الثورية المعاصرة ، ايديولوجيا تستفيد من عنصرين اساسيين هما : عنصر الواقع الموضوعي كماتفضل الاستاذ عفيفي بذكره ، والتراث العربي – الموروث العربي النير الحي – وكذلك هي ايضا مفتوحة على الفكر الانساني التقدمي وغير منغلقة وباب

الاجتهاد كما تفضل بذلك السيد الرئيس الرفيق صدام حسين . باب الاجتهاد مفتوح وانها قابلة للتطور والنمو ولاستيعاب كل مستجدات الحياة.

واتصور ان الاديب الذي يرتبط بهذه الايديولوجية ارتباطا حميما لابد ان نجدها معكوسة في ادبه مع ما قلناه ايضا من خصوصية الادب في التعبير وهي خصوصية لا ترتبط فقط بعكس افكار هذه الايديولوجية وانما ايضا في البناء الجمالي للعمل الادبي .

ياسين : حول تغير موقف الشاعر بين قصيدة واخرى، اعتقد ان ايديولوجية الشاعر او الاديب يمكن تلمسها في عموم كتاباته وفي مجمل اعماله لافي هذا العمل وذاك ، لان اي فنان واي مبدع يمكن ان يجعله موقف ما في حالة يجيء تعبير عنها حاملا مزاياها او عموم صفاتها ، وطبيعي ان يجعله موقف اخر في حالة ثانية . قد يحزنه هذا، وقد يبهجه ذاك ، قد يكون صلبا ومقاوما في هذا وقد لا يكون كذلك في بعض المواقف ، لكن هذا لا يغير من اديولوجية الاديب العامة ومن خطه الفكري الكامل ، لان هذه الجزئيات تابعة لتكويننا الانساني اساسا لوضعنا البشري .

انما يظل الخط العام ، ومجمل كتاباته هو الحكم وهو البيان الاخير . قصيدة قصيدة ، او قد يصل الحد من الدقة الى محاسبته مقطعا مقطعا، فمسالة لا اراها صحيحة ، وفي حالة مثل هذه لا ينجح اي اديب ، كلنا نرسب في هذا الاختبار !

العلاق : لم ارد الذهاب الى هذا الحد ، فللشاعر ان يعبر عن نفسه في اشد حالاتها، حنوا وضيقا ورفاها وكآبة ، على الا يخل ذلك بالاطار العام لموقفه الحياتي. ان التموج والديناميكية الوجدانية، داخل تفصيلات الموقف الحياتي للشاعر ، دليل على الحياة والغنى الروحي ، وهذا يختلف ، اختلافا جوهريا ، عن الاخلال بالموقف الاساسي والحاق الضرر الفادح به، بين عمل ادبي واخر، بحيث يبدو الشاعر متناقضا ، تناقضا عميقا ، في مجمل اعماله ، وغير قادر على تكوين موقف عام متجانس ومنسجم فكريا .

مطر : العلاقة بين الايديولوجية العربية الثورية والادب، وبوصف هذه الايديولوجية العربية بأنها مفتوحة وفي حالة حوار دائم بينها وبين الواقع لزيادة المعرفة والتاصيل ، وبينها وبين « الآخر » لزيادة واتساع وعمق معرفة الذات ، فانها في نفس الوقت تحمل مسؤولية وضع ما يمكن ان نسميه ، الى حد ما ، شبه « تنميط » عام للوعي العربي المعاصر ، هذا ضروري لسبب بسيط وهو اننا في مرحلة وافق محدد للفكر والوعي والعمل ، وهو افق المعركة القومية التي نخوضها والتي سوف نخوضها لزمن طويل لا نرى له نهاية منظورة، هذه المعركة التي نخوضها هي في حقيقة الامر الارضية الحقيقية لتحديد اشياء كثيرة جدا ، هي التي تحدد ضرورة تنميط الوعي المفتوح اذا صح هذا التعبير ، وهذا التنميط بمعنى ان يكون هناك افق له قدر من التحديد في تعامل الاديب وتعامل الفنان والكاتب الملتزم بهذه الايديولوجية العربية مع معطيات محددة مثل التعامل مع المعطى التراثي ، فالتعامل مع المعطى التراثي من منطلق الايديولوجية العربية لابد ان يكون به قدر من التنميط حتى لا تترك المسالة سائبة او اجتهادية عشوائية ، او تخريبية عدمية ، بمعنى ان يكون الاديب الان ملتزما بمعركة شعبه ومعركة امته المهددة وان يشعر حقيقة انه مهدد شخصيا في امانه الشخصي ، وفي جسده الشخصي ، معنى ذلك ان هذه المعركة سوف تصبح هما حقيقيا يؤرقه ، وتصبح هما حقيقيا في قراءته وفي كتابته حتى ولو كانت هذه الكتابات والقراءات بعيدة عن المباشرة بالنسبة لهذه المعركة، وليست المسالة مسالة صلة مباشرة وصلة ميكانيكية وصلة عينية ملموسة، وانما هي بالتاكيد الافق الذي يفهم منه كل الفكر العربي المعاصر .. كل الفكر العربي المعاصر يمكن ان يفهم وان توضع له خريطة، وان يوضع له تفسير ويوضع شكل بنيوي له من خلال هذه المعركة الكبرى التي يخوضها شعبنا منذ قرنين على الاقل ولذلك فان هذه المعركة هي وحدها التي صنعت نوعا من تنميط الوعي العربي ، هذا التنميط الذي يمكن ان يجعل شاعرا او قصاصا او اديبا غير ملتزم بوعي او ملتزم بارادة وبقصد بأيديولوجية ما ، ومع ذلك فانه فيما يعبر عن نفسه صادقا فاننا نجده في صف الايديولوجية العربية دون ان يدري ، وذلك لان هذه المعركة صنعت ما يمكن ان يسمى بالنمط العام للواقع وللعمل وللفكر ، ولذلك فان صلة الادب بهذه الايديولوجية يجب ان تكون لها علاقة بهذا التنميط المفتوح ، ومن هنا تكون مشكلات الادب العربي المعاصر كمشكلة علاقة هذا الادب بالواقع الحديث ، وعلاقة الحداثة بالموروث هي من منطلق هذا الوعي المنمط المفتوح وهذه المعركة التي احدثت هذه النمطية في الوعي العربي المعاصر. فالموروث هو ذات الامة ، هو المعرفة وهو الابداع الشعبي ، وتاريخ الابداع الشعبي هو الاشكال

التي ابدعها الشعب ، ابدعتها الامة ، هو المعبر عن روحها وعن طموحاتها الكبرى ، هذا الموروث لابد ان يكون التعامل معه مفجرا لاشعاع وحرارة وغنى واصالة هذا النمط من الوعي ، ثم مسالة التوصيل ، وهي مسالة من ضمن المشكلات التي تناقش في مسالة الغموض والوضوح وتناقش في مسالة التجريب في الاشكال ، ويجب ان تكون هذه المعركة التي احدثت هذا التنميط العام للواقع العربي وللعقل العربي وللعمل العربي منطلقا لفهمنا لمسالة التوصيل ، فبقدر ما يكون العمل الفني مرتبطا بهذا النمط العام من الوعي الذي شكلته المعركة العامة وساهم بدور اساس في تنميط الفكر العربي المعاصر او الايديولوجية العربية المعاصرة ، تصبح عملية التوصل ذات بعدين ، البعد الاول ، البعد المفترض ان يكون «الآن» لاننا في المعركة الان والبعد الثاني البعد المستقبلي الذي هو البعد الاساس في الايديولوجية العربية ولذلك تكون حرية التجريب مفتوحة بهذا القدر ، وضرورة التوصل مفتوحة بذاك القدر ، ويطرح هذا في علم الجمال العربي المعاصر امكانات في الابداع . وامكانات في النقد كثيرة جدا فيما لو نظرت المسالة المفتوحة على بعدين : بعد التوصيل من خلال المشكلات المعاصرة ومشكلات المستوى ، وشروط التوصيل كالامية التي حكم بها مجتمعنا ، التجهيل ، التخلف ، الاستعمار .. الخ هذا بعد يضم شروطا للتوصيل وهناك البعد المستقبلي الذي يبني مجتمعا لن تكون فيه هذه المعطيات التي صنعها الاستعمار موجودة ، مما يوجب ان يكون البعد الجمالي الرفيع والبعد الابداعي التجريبي الجريء موجودين لاننا لانكتب للان فقط وانما الامة تصنع نفسها وسوف تكون موجودة غدا بشكل اخر وبنمط اخر من الوعي او من العمل ولذلك تتحدد ايضا ، من ضمن مشكلات الادب ، مشكلة الوظيفة ، وهي موضوع جمالي وفلسفي عويص جدا يطرح باستمرار في مسالة التوصيل وفي مسالة حرية الاديب وحرية الفنان في الكتابة ، فوظيفة الكتابة ، وواضح جدا ان الذي يدرس الادب العربي دون ان تكون عنده معرفة بالمعركة التي يخوضها الواقع العربي ، سوف يفوته الكثير في فهم معطيات الفكر العربي ، ولذلك فان وظيفة الادب ووظيفة الفن والفكر والقراءة والعمل انما هي وظيفة ضمن اطار هذه المعركة ذات البعدين : معركة لتحريك وتغيير وقلب الواقع ومعركة لصياغة المستقبل ، ولذلك تصبح وظيفة العمل الفني او هذه المشكلة الجمالية في الفكر الجمالي المعاصر بالنسبة للايديولوجية العربية ذات بعدين ، ويمكن ان تعطي الايديولوجية العربية ابداعات نقدية غنية واصيلة في هذه المسالة ، وهي مطروحة طبعا على النقاد العرب بشكل مستمر كتحد وحافز للفكر والتفلسف والابداع النقدي .

طراد : يعني ان معطيات الواقع والموروث والمعطيات الانسانية والظروف المعاشة سابقا هي ايضا تأخذها النظرية العربية الثورية بنظر الاعتبار وبما ان النظرية العربية الثورية تأخذها بنظر الاعتبار فالاديب الذي يؤمن بهذه الايديولوجية او يأخذ بها لابد وان يكون بالنتيجة قد اعطى ما تعطيه هذه الايديولوجية سواء أكان في بناء الواقع الجديد ، او المجتمع العربي الجديد او تكوين الذوق العربي الجديد ، وبتكوين الانسان العربي الجديد .

ياسين : اعتقد ان اي كتابة ابداعية صادقة ومحترمة لابد ان يتوفر فيها شرط الوعي ، معنى هذا لابد ان تكون امينة على ايديولوجية مجتمعها وزمنها ومثل هذه الكتابة تكون ذات فعلين ، الفعل الاول : آني ، وهو فعل يكون مساهما في المعركة او الظرف الاجتماعي ، او العالمي ، وتأثير اخر هو تأثير مستقبلي ، اي انها تكون ردا جيدا على ادب اخر مناقض او على دعوات اخرى مناقضة في الوقت نفسه ، تشكل تكملة او اضافة جيدة لادبنا او لادب هذه الامة ، معنى هذا ان الكتابة التي تتبنى مثل هذه الكتابة الامينة ايديولوجية مجتمعها بتعبير متقدم وبفنية عالية ، مثل هذه الكتابة هي الرد الحقيقي وهي الفعل الايجابي الآني وبنفس الوقت هي الفعل الحضاري الذي يشكل تكملة لادب وفن هذه الامة واضافة لهما .

العلاق : ان الثورة تحتاج الى الغناء الواعي حاجتها الى الرصاصة . لذلك فان الكتابة الابداعية ، مطالبة بان تمارس تأثيرها الحاسم : ان تكون انجازا ابداعيا بارعا يضاف الى تراث هذه الامة اولا وينتسب الى زمن الثورة ، ويشارك في حركتها التغييرية ثانيا .

طراد : وهذا بالتالي يرد وبنفس الوقت على اولئك الذين يقولون بلا جدوى الكتابة في مجتمع نسبة الامية فيه عالية جدا ، ذلك ان الكتاب لا يخدم انسان اليوم فقط وانما سوف يسألنا الاطفال ، او الانسان في الجيل القادم عن هذا الكتاب .

في ختام هذه الندوة نحييكم مرة اخرى باسم مجلة الاقلام والقسم الثقافي لاذاعة بغداد .

شكرا .. والى لقاء اخر .

اعدها للنشر : صاحب خليل ابراهيم





المنزلـة :

● يحتل الدكتور علي جواد الطاهر ـ استاذ الادب العربي في جامعة بغداد ـ منزلة ادبية عالية بين سكان جامعة بغداد في الدرس الجامعي ، وفي البحث الاكاديمي ، وفي الصحافة الادبية : جريده ومجلة واذاعة وتلفزيونا وندوه ومهرجانا .. وانه اكثر اساتذة جامعة بغداد حضورا في الصحافة الادبية واكثرهم لمعانا في ميدان المقالات ..

مدني صالح

الطموح :

وهو استاذ قدير مشهود له بحسن المحاضرة في الدرس . وبالتجديد في البحث . وبحسن رعاية النابهين من التلاميذ ... لكنه ـ وشأنه في هذا شأن كل اكاديمي قدير ـ يطلع الى مشاركة وبدور في الثقافة العامة خارج دائرة الممارسة الاكاديمية في المحيط الجامعي .. وهذه سنة حسنة دأب عليها النابهون في كل الدوائر الاكاديمية منذ الاكاديمية وافلاطون ..

المقـالة :

ولما لم يكن ممارسا للخلق الادبي ليساهم في الثقافة العامة بنص شعري او روائي او قصصي او مسرحي . قام الى مهمة الانشاء النقدي بالمقالات متخذا لها موضوعا من اشعار وروايات وقصص ومسرحيات الاخرين : متوخيا التجديد في مناهج النقد والتجويد في الاسلوب ..

النجـاح :

وانفرد باسلوب فيه بلاغة . وفيه فصاحة . وفيه سهولة . وفيه تجديد . وفيه كل ما يميزه من فطنة ونعمة الفائدة بلا اسلوب ..

الشـهاده :

ويشهد له كل الجمهور الادبي بالدأب على متابعة المنشورات الادبية بالقراءة وبنقد المقروء ..

كلاسيكية التجديد :

انه يفضل الجديد على القديم . لكنه يفضل الجواهري على البياتي .. وربما فضل يوسف الصائغ على الرصافي .. بل ـ ربما ـ لا يفضل البياتي على شوقي الا من خلال ضرورة تفضيل السياب على الزهاوي.

حال بين الحالين :

هذا . وان عنده بين الجديد والقديم حالا بين الحالين . ومنزلة بين المنزلتين . وشيئا لا هو خاص ولا هو عام .. لكنه ـ في كل الاحوال ـ حال بين الحالين ...

الـولاء :

وله في الصحافة الادبية حصن وتحصين مشاد بولاء تلاميذ معجبين لا ينسون البر . بر رعاية الاستاذ للموهبة الادبية ويذكرون عرف الطيب . وبولاء الراجين المدح منه لهم او التنويه بهم في مناسبة ادبية قد تجيء

بها الايام .

الظاهرة :

... ومكابرون اولئك الذين لا يتفقون معنا على ان الدكتور علي جواد الطاهر المع ظاهرة نقدية في صحافة العراق الادبية خلال الربع الثالث من القرن العشرين .

الازمة :

(راجع مقالنا « ازمة الموضوع » ، صفحة آفاق ، جريدة الجمهورية ، ١٧-٦-١٩٧٩) .

... وقرانا « ما وراء الافق الادبي - مقالات » كتابا من تأليف الدكتور علي جواد الطاهر ، فوجدنا ان مقالات هذا الكتاب قد جاءت بين الخبر المحض من جهة والانشاء المحض من جهة اخرى بلا ظلال مما يزين النص الادبي فيرفعه بالممكنات المتاحة الى مستوى الطموح .. ولنبدأ بـ « الجائزة الاولى » اولى مقالات الكتاب على نحو مايلي من تحليل مكوناتها بين الخبر المحض من جهة، والانشاء المحض من جهة اخرى ، والانتهاء بمجمل هذا الخبر وهذا الانشاء الى مستوى الاخبار الجرائدي من جهة ثالثة :

من جهة الخبر المحض :

ان المؤلف قد اخبرنا الاخبار التالية على نحو مايلي:

ا - ان اذاعة صوت الجماهير قد نظمت مسابقة في القصة القصيرة ..

ب - انه كان احد اعضاء لجنة التحكيم في هذه المسابقة.

ج - ان هذه اللجنة قد قامت بفحص القصص التي تقدم بها المتسابقون الى هذه المسابقة في القصة القصيرة.

د - ان كثيرا من الكتاب قد تقدموا بما عندهم الى هذه المسابقة في القصة القصيرة .

هـ - ان احد المتسابقين قد فاز بالجائزة الاولى بقرار من لجنة التحكيم

و - ان الفائز الاول قد قبض ثمانين دينارا وهو مبلغ الجائزة الاولى في مسابقة القصة القصيرة التي نظمتها اذاعة صوت الجماهير وكان المؤلف احد اعضاء لجنة التحكيم فيها .

ز - ان الرقم (٢٣٠) كان الرقم السري المطابق بعد كشف الاسماء لاسم الفائز بالجائزة الاولى في هذه المسابقة في القصة القصيرة التي نظمتها اذاعة صوت الجماهير وتقدم اليها كثير من الكتاب وكان المؤلف احد اعضاء لجنة التحكيم فيها ..

وكل هذا اخبار لا ينبغي له - في نظرنا - ان يكون موضوعا لنص ادبي الا بقدر ما يصح الاخبار عن اي تسابق في اي من المسابقات ان يكون موضوعا لنص ادبي نطلع به ادبيا على الجمهور .

من جهة الانشاء المحض :-

ان المؤلف توجه الى القاص الفائز بالثمانين دينارا جائزة اولى في مسابقة القصة القصيرة التي نظمتها اذاعة صوت الجماهير ، وتقدم اليها كتاب كثيرون ، وكان المؤلف عضوا في لجنة التحكيم الفاحصة للنصوص المتسابقة المرقمة بارقام سرية احدها الرقم الفائز وهو الرقم (٢٣٠) بما يلي :

ا - « ارجو الا يذهب بك الخيال بعيدا فيستحيل الفوز غرورا » .

ب - « نرجو ان نكون عند حسن الظن ، تهانينا ..وانا لمنتظرون » ..

ج - « اني اتمنى على القاص رقم (٢٣٠) الذي ابدع (الوصية) اشياء منها .... ومنها الاستمرار على الكتابة على النمط الذي طالعنا به .... وقد ادينا ما علينا وبقي على السيد السباهي ان يؤدي ماعليه في التتمة وهي طويلة وصعبة تقتضي جدا وجهدا » ..

وليس في كل هذا غير اعلان المنة والتنبيه والتحذير .. وهذا اسلوب قد تحولت عنه قوافل الادب منذ اعلان لائحة حقوق الانسان باقل تقدير ..

هذا ، ولا نرى ان المؤلف قد نهض شيئا في الصعود الادبي من جهة الخبر ، الا ان يكون هذا النهوض الى مستوى المخبر الجرائدي الذي قد يسوق كل الاهوال التي ذكرها المؤلف خبرا طفيفا في ثلاث او اربع جمل .. بل ربما في جملة واحدة هي : « نظمت اذاعة صوت الجماهير في بغداد مسابقة في القصة القصيرة وفاز فلان الفلاني بالجائزة الاولى » ..

هذا من جهة الخبر .. اما من جهة الانشاء الذي نعترف انه قد خرج خروجا مباشرا صريحا الى التنبيه والتحذير والتمني ، فان المؤلف قد توجه به الى كل الذين وردت اسماؤهم في مقالاته من كتّاب القصص والقصائد والمقالات والروايات والقصائد والمسرحيات .. بل الى كل الرسامين والممثلين والمخرجين والمذيعين وعارضي الكتب والنقاد ومقدمي البرامج وعرفاء الحفل .. لافرق بين حال وحال .. انها كلها عند المؤلف وضع من اوضاع مواهب صغيرة تستعجل افراح المجد الادبي بلا مؤهلات تبرر حقيقة الافراح .. ويصف المؤلف ضرورة تعلم لغة

اجنبية ، وضرورة القراءة ، وضرورة الاطلاع على كنوز الادب العالمي ، وضرورة الاكثار من القراءة ، وضرورة التأني في الكتابة ، وضرورة المواصلة والداب ومجانبة الغرور لكل اوجاع الادب : جامعا بهذه الوصفة بين الرعاية الابوية للمواهب والتطبيب الادبي بالنصح والارشاد والتحذير والانذار والدعوة الى الادب الرفيع بالموعظة الحسنة نحو اتقان الحرفة الادبية كما يراها الاستاذ الطاهر .

لكن مواعظ المؤلف من سائر ما يقال .. بل انها من سائر ما لا يجب ان يقال .. وذلك لانها من مبادىء المعلوم عند كل الناس .. وذلك لانها لابد منصرفة كلها الى ضرورة ضبط واحكام ادوات ومبادىء الحرفة ، والمحافظة عليها بتطويرها والتجويد فيها وادامتها بالتجديد ..

... وقد اظهر لنا التحليل ــ مالنا في الامر حيلة ــ أن كتاب الدكتور علي جواد الطاهر « ما وراء الافق الادبي ــ مقالات » قد كبر عشرين مرة ــ ورقا وحبرا ــ بتكرار واعادة مكرور المحاور التالية والشبيه بها من مواعظ النصح وحسن الارشاد والتحذير :

١ ــ ضرورة تعلم لغة اجنبية ..

٢ ــ ضرورة الانفتاح على اللغات والاداب العالمية ..

٣ ــ ضرورة بذل الجهد ..

٤ ــ ضرورة مجانبة الغرور ..

٥ ــ ضرورة القراءة والمتابعة والمراجعة ..

٦ ــ ضرورة التأني في الكتابة وعدم استعجال افراح الشهرة قبل اوان النضج ..

وكل هذا نصح وارشاد قد تحولت عنه قوافل النقد الادبي المعاصر لا الى عودة اليه الا اذا كان القصد من العودة تأليف كتاب : « ارشاد الاريب الى شروط الاديب » ..ونحن من الذين يجلسون مقام الدكتور الطاهر عن تحمل اعباء القيام بهذا النمط من التأليف ..

وكل هذا استطراد جرتنا اليه مقالة « الجائزة الاولى » : التي لا نراها الا من المقالات المخفقة بلا موضوع .. والا فما الطريف خارج حدود المعتاد في ان تكون هناك مسابقة في القصة القصيرة ؟ وفي ان يكون الدكتور الطاهر عضوا في لجنة تحكيم هذه المسابقة ؟ وفي ان يفوز متسابق بالجائزة ؟ وفي ان تكون هذه الجائزة جائزة اولى ؟ وفي ان يكون الرقم السري للقصة المتسابقة هو الرقم (٢٣٠) لا (٢٢٩) ولا (٢٣١) ؟ وفي ان يعود هذا الرقم بعد كشف الاسماء الى احد الكتاب ؟ وفي ان يكون اسم هذا الكاتب المتسابق السيد السباهي ؟ ما المتع في كل هذا ؟ ما الغريب ؟ ما الكشف الجديد ؟ .. وما النافع في كل هذا ؟ ما المفيد ؟ .. وما الغرض من كل هذا ؟ ما بيت القصيد ؟ ..

هذا ، ولو كان الدكتور الطاهر في المسالة محكما في لجنة تحكيم مسابقة في رفع الاثقال او الملاكمة ، لكان في المسالة امر مفارقة ، ولكانت له من المفارقة طرافة ، ولكانت له من طرافة المفارقة فكاهة حديث ، ولكانت له من كل هذا اسباب موضوع لمقالة ... اما وهواستاذ نقد ادبي متخصص في التاريخ للقصة ونقدها فمن المعتاد ان يستدعى حكما الى التحكيم في مسابقة القصص .. ولا يجوز لنا ان نتخذ من معتاد ما يحصل لنا بحكم طبائع الامور موضوعا لأدب .. والا ، لصارت كل احاديث كل الناس حول كل المعتاد من كل شؤون حياتهم أدبا ..

هذا من جهة .. اما من جهة اخرى ، فهناك احوال كان في الامكان ان تصبح بها « الجائزة الاولى » نصا ادبيا. ومن هذه الاحوال ان تجيء الجائزة بتوقيت مفاجيء فيسد بها الفائز ثمن دواء لازم لمرض قاتل ، أو ينقذ بها الفائز حياة مشرف على الموت بأي من اسباب الهلاك ... أو ان يكون الرفض قد سبق على هذه القصة من الناشرين في الجرائد والمجلات .. او ان تكون قصة السباهي هذه مرفوضة من خبراء اذاعة صوت الجماهير قبل دخولها المسابقة ..

... وظلت « الجائزة الاولى » مقالة بلا حدث .. وحين لا يقوم النص بحدث لا يكون الأدب بموضوع .. وحين لا يقوم الأدب بموضوع نسقط ــ حتما ــ لابد من هذا السقوط ــ في آبار التسكع الادبي .. وهذه آبار تحولت عنها دلاء السقي في الثقافة وفي الادب وهجرتها القوافل الادبية محولة عنها الدروب لا الى عودة مهما اشتد بالقوافل الادبية عطش ومهما اخرس الحداة وجفت حلوق..

والحدث نوعان .. وانه اما ان يكون وضعيا موضوعا خارج الذهن ، أو ان يكون ذهنيا نفترضه افتراضا .. وان هذا الافتراض اما ان يكون محكوما بضوابط الواقع ، أو ان لا يكون محكوما بهذه الضوابط.

وليس في « الجائزة الاولى » من حدث وضعي يستأهل ان يقوم له نص ادبي او ان يقوم به موضوع .. هذا من جهة الوضع .. اما من جهة الافتراض فقد كان من المتاح للدكتور الطاهر ان يفترض حدثا يدير حوله عناصر الموضوع .. لكن هذا الضرب من الافتراض قد يؤدي الى « المقالة ــ القصة » أو « القصة ــ المقالة » الامر الذي قد يبعده عن المقالة الادبية ومقالة النقد الادبي على النحو الذي يريد .

... وانتهى امر « الجائزة الاولى » بالدكتور علي جواد الطاهر الى انه لم يكتب ـ عند تحصيل الحاصل ـ نصا ادبيا يرقى بالمكن المتاح الى مستوى المبدأ والطموح.

وتجيء المقالة الثانية في الكتاب ، فيخبرنا المؤلف في هذه المقالة ان مواهب بعض الشعراء ومواهب بعض كتاب القصة مواهب صغيرة ، وان على هؤلاء ان ينصرفوا الى حرف وصناعات غير ادبية ..

ولا نرى في هذه المقالة غير اختناق ادبي سقط فيه النص الادبي متقاعدا بين الخبر المحض من جهة ، والانشاء المحض من جهة اخرى .. ان المؤلف لم يزد على ان اخبرنا ان مواهب بعض الشعراء وبعض كتاب القصة مواهب صغيرة .. وهذا كلام صحيح .. والا فمن يشك فيه ؟ ... انه مثل قولك ان مواهب بعض الاطباء والمهندسين والنجارين والحدادين والمغنين مواهب صغيرة ..

لكن الدكتور الطاهر ينصح ذوي المواهب الصغيرة من الشعراء وكتاب القصة بالتحول الى حرف وصناعات غير ادبية .. ونحن اذ قد نتفق معه بوجاهة هذاالتحول لا نرى ان التصريح به من التصريحات التي قد تصلح محورا لمادة نص ادبي بأي من أحوال ضرورة تخطي الخبر المحض والانشاء المحض في البناء الادبي الرصين .. والا فما اشبه هذا الذي يقوله الدكتور علي جواد الطاهر بقولك : ان مواهب بعض النحاتين صغيرة ، وان على هؤلاء ان ينصرفوا الى حرف وصناعات غير فنية ؟ أو بقولك ان مواهب (س) = (ص) .. وانها بناء على هذا يجب ان تتحول من (ق) الى (ك) مفترضين ان (س) يمثل الفئة المقصودة .. وان (ص) يمثل قلة التأهيل لممارسة (ق) الذي يجب ان يتحول عنه (س) الى (ك) .

وما قيمة هذا الذي يخبر المؤلف به وينشيء عليه اذا كان هذا الاخبار ممكن القول على كل دلالات (س) ؟؟

ونجيء الى المقالة الرابعة في الكتاب فنجد فيها «ان يوسف الصائغ مقالي جيد ، ويمكن » ، يقول لك المؤلف : « ان يكون اجود لو انصرف الى المقالة وسهر على تشذيبها ولم شتاتها قبل ان يرمي بها الى الجريدة او المجلة » ..

وسواء كان هذا نصحا أو توجيها فنحن لا نرى الصائغ اكثر حاجة اليه من الناصح الموجه .. والا فكيف وبماذا نفسر مجيء أكثر مقالات كتاب المؤلف الى عالم المطبوعات ؟؟

« وما اجمل » ، يقول لك المؤلف : « ان نتحدث عن انسان فنقول انه : مقالي ، قصاص ، شاعر ، رسام » .. ويقف المؤلف عند هذا الحد من كلام فيه نصح وفيه ارشاد وفيه توجيه بلا تحليل وبلا تشخيص .

« ولو ان يوسف الصائغ اختار لنفسه مجالاواحدا لاستطاع ان يرتفع بذلك المجال عاليا عاليا » ، يقول لك المؤلف ليقول لك : « وهذا لا يكون لان يوسف الصائغ لا يفعله ولا يستطيعه » .

وليس في هذا من التشخيص الا بقدر مافي قولك: ولو ان (س) الى اخر العبارة التي اساسها ان التخصص من مستلزمات التجويد في العمل ..

ونجيء الى المقالة الخامسة وعنوانها الصارخ : « محمد خضير .. وحده » ، فنجدها مقالة مسهبة قاعدة عن التحليل وعن التشخيص .. وانها مقالة لا مقارنة فيها ولا مفارقة ولا مخالفة ولا ربط فيها ولا علاقة ولا استنتاج .. وانها مقالة قاعدة عند حدالانفعال بالانطباع الاول .. وهكذا كان من المؤلف القعود عند حدود مايلي على النحو التالي في المقالات التالية :-

* ان السيد السباهي كاتب واعد : في « الجائزة الاولى » .
* ان مواهب بعض الشعراء وبعض كتاب القصة صغيرة : في « مواهب صغيرة » ..
* ان يوسف الصائغ كاتب متعدد المواهب في :«يوسف الصائغ « حالة »
* ان محمد خضير موهبة كبيرة : في « محمد خضير .. وحده » .

وتأتي بعد ذلك في الكتاب « مقالتان» هما : «قصة الستينات كانت صادقة » و « هل من سبعينات » .. ولا نرى في المقالتين ما يزكيهما للنشر على أي مما قد يختار الناشر ـ متساهلا ـ من شروط ..

ويخبرنا المؤلف ان اناسا قد كتبوا عن مهرجان ابي تمام مع انهم لم يحضروا جلسات المهرجان .. ويكتب المؤلف هذا الخبر مقالة تحت عنوان : « واذا تحدثوا عن مهرجان ابي تمام » ، وينشرها في الجريدة .. وتمضي مدة من الزمن فيخاف على هذا الخبر من الضياع فيضمه الى مقالات اخرى في الكتاب : « ما وراء الافق الادبي ـ مقالات » ..

ويجيء القاري الى مقالة اخرى بعنوان « محمد عوض محمد » التي ليس فيها غير ان المؤلف يود لو ان محمد عوض محمد انصرف الى المقالة عن غيرها من شؤون الثقافة والاختصاص .. هذا اضافة الى خوف المؤلف على قصص شاكر خصباك من تخصصه في الجغرافية ..

ومن براءة المؤلف وطيبة قلبه الادبي اندفاعه نحو كتابة المقالة : « الثناء عبء ومسؤولية » .. وانك حين تقرأ هذه المقالة لا تجد فيها غير المعتاد من عادة المؤلف في الشكوى من صغر مواهب الادباء الذين لا يلتفتون باهتمام الى أوامر ونواهي الاستاذ الدكتور علي جواد الطاهر الذي ذهب ذات يوم وشاهد مسرحية فوجد ان الممثلين يخطئون في الاعراب فخرج مسرعا ليكتب هذه الحقيقة مقالة بعنوان : « المسرحية جيدة والتمثيل جيد، ولكن » وليحملها بعد ذلك الى الجريدة فتنشرها الجريدة ، ويشتد اعجابه بها بعد النشر ، فيخاف عليها من الضياع ، فيضمها الى كتابه « ما وراء الافق ... »، فنلومه عليها وعلى مقالته الاخرى التي جاءت بعنوان « الشاعر الكبير » ليخبرنا فيها انه يجب ان لا نطلق اللقب الا حسب الاستئهال .. لكن الشاعر الصغير فلان، يقول لك المؤلف ، يصر على ان يصدر اسمه بلقب الشاعر الكبير كلما نشر قصيدة من اشعاره التي لا ترقى به ـ في نظر الدكتور علي جواد الطاهر ـ الى أي من المستويات فوق مستوى الشعرور .. ولم يذكر لنا المؤلف اسم هذا الشاعر الذي قد لا يكون شعرورا كما وصف .. لكن المؤلف اظهر كل قلقه وخوفه على اللقب الشعري من الابتذال بين صغار المواهب الذين يخاف منهم على الفن والادب والثقافة .. وهذا خوف لا نجد له ما يبرره داخل دائرة قوانين التطور وتصارع القوى الادبية التي تحتم البقاء للجميل الصادق المفيد الحسن التداخل بحب الانسان والفنون الجميلة والادب الرفيع .. وكل هذه امور راسخة لانخاف عليها ـ مثلما يخاف الدكتور الطاهر ـ من عبث شعرور يبتذل اللقب تطفلا ويغري به الصحافة الادبية كلما نشر القصيد .. لكن للدكتور علي جواد الطاهر إسلوبه الخاص في الخوف على الثقافة الادبية من صغار المواهب الذين منهم ـ على ما يصف ـ هذا الشعرور الذي كان على المؤلف اما ان يذكر اسمه او ان يهمل امره فلا يشير اليه اشارة لم تفد ادبا بقدر ما أفادت التشهير ..

وبعد ، فهذا مدخل خاطف لقضية « الدكتور علي جواد الطاهر والمقالة الادبية » ننشره تمهيدا لمحاكمة القضية استقرائيا بالتحليل : منطلقين في النية الحسنة من ان الدكتور علي جواد الطاهر يؤلف ظاهرة ادبية في الثقافة العربية المعاصرة ، وليس من حسن الرصد الادبي ان يتغافل الراصد على رصيد .

مناقشات ـ وثائق



بديعة أمين

نشرت مجلة الاقلام في عددها لكانون ثاني ١٩٨٠ مقالا بعنوان « حول عدد الادب الصهيوني أيضا » الاستاذ غالب هلسا . ردا على ماورد في مقال لي بعنوان « قراءة في عدد الاقلام . الخاص بالادب الصهيوني » (ايلول / ١٩٧٩ بصدد دراسة الاستاذ غالب اعدد من روايات الكاتب الصهيوني عاموس عوز . وانا حين اعود لهذا الموضوع . فليس لغرض المناقشة . في الواقع : حيث انني اقف في طرف يفتقر الى امتياز الطرف الذي يقف فيه الاستاذ غالب . وهو امتياز اطلاعه على نصوص المادة الادبية موضوع البحث : وانما فقط لايضاح بعض الحقائق التي يبدو من مقال الاستاذ غالب انها سقطت ـ لسوء الحظ ـ ضحية التباس لا ادري مدى مسؤوليتي في تسببه .

اول تلك الحقائق . قضية المنهجية التي يقول الاستاذ غالب انها موضوع الاختلاف بيننا : « الوصول للنتائج يجب ان يكون عبر مقدمات مؤكدة » . (ص/١٢٥ / كانون ثاني ١٩٨٠ . انني في الواقع لا اختلف واياه حول هذه المسألة . ولو عاد الاستاذ غالب الى مقالي لوجد فيه مصداقا لقولي هذا . اذ انني حين اعربت عن امنية نشر نصوص الروايات ليكون بمقدور القارىء ان يتفهمها عن كثب (ص / ١١٠) ـ وهي امنية يبدو الان بعد ايضاح السيد غالب . انها غير ممكنة التحقيق ـ : وحين قلت بالحرف الواحد : « وبرغم الثقة الكاملة بسلامة الخلاصات التي قدمها السيد الكاتب المترجم الا ان مسألة مناقشة تلك الاعمال تنطوي ولا شك على مجازفة الوقوع في مطبات فكرية غير سليمة النتائج ... » (ص/١١٠) ـ اقول : حين قلت هذا فانني كنت ادرك تماما ان المقدمات يجب . بالضرورة . ان تسبق النتائج . . وبالتالي فانني كنت ادرك ايضا ان الشيء المنطقي والمعقول . هو ان يوضع الحصان امام العربة وليس العكس . واذا كنت قد سمحت لنفسي ان اطرح بعض التساؤلات والملاحظات حول ما اثارته لدى التساؤلات والدلالات التي طرحها الاستاذ غالب بصدد رواية «الحب المتاخر». فانني قد فعلت ذلك بمنتهى التحفظ . ويتضح تحفظي



حول الادب الصهيوني

في ما قلته : « ... غير ان واحدا من تلك الاعمال « الحب المتاخر » . والتساؤلات التي يطرحها الكاتب والدلالات التي يخرج بها تثير في الذهن تساؤلات وملاحظات قد احد في كونها مهمة – كما اظن – . ما يشفع لي في طرحها هنا . » (ص/١١٠) . ولكن – ولان المقدمات لم تكن مؤكدة (بالرغم من انني كنت اعتقد ان تلخيص اي نص ينبغي بالضرورة ان يتم بصورة موضوعية . وليس من خلال رؤية ذاتية او طبقا لوجهة نظر شخص الملخص . كما فعل الاستاذ غالب – وهذا ما اتضح الان في رده (ص/١٢٥) – علما ان موضوعية التلخيص مسالة منهجية) – ولكي لا ادع القارىء يتصور ان ما توصلت اليه هو « استنتاج نهائي » : فقد عمدت الى استخدام الفعل (اظن) . حيث قلت وبالحرف الواحد : « ان الفكرة الاساسية التي يحاول المؤلف طرحها في هذا العمل . كما اظن . تتمثل في ... » (ص/١١٢) . والذي اعرفه ان « الظن » بالشيء لا يحمل باي حال . معنى « الجزم » وانه قد يحمل من اليقين بقدر ما يحمل من الشك او دونه .

المسالة الثانية التي يبدو ان من المهم الوقوف عندها قليلا . هي موضوع الايديولوجية والفن . هذا الموضوع الذي مازال حتى الان موضع نقاش وجدل . يتساءل الاستاذ غالب : « هل حقا يعجز الفنان الذي يتبنى ايديولوجية رجعية عن ابداع فن جيد ؟ » (ص /١٢٥) الجواب : انني شخصيا لا اتصور ذلك . فهناك الكثير من الاعمال الادبية والفنية الرائعة حقا ابدعها ادباء وفنانون يلتزمون بفكر بورجوازي – مثالي ؛ او فنانون يعبرون في اعمالهم عن قيم ومثل واخلاقيات وممارسات سائدة في ظل مختلف الانظمة الاجتماعية منذ عهود ما قبل التاريخ حتى عصرنا هذا . وهذا ينطبق كل الانطباق على الاداب والفنون البدائية والكلاسيكية . والعكس ليس نادرا . فهناك الكثير من النماذج الادبية والفنية المنبثقة عن ايديولوجية تقدمية – انسانية . ليس هناك ماهو اكثر رداءة منها . غير ان امكانية اقتران الجودة بايديولوجية رجعية او متخلفة . مسالة لا اعتقد انها ممكنة بالنسبة للايديولوجية الصهيونية . ليس هذا بسبب تعصب فكري او تطرف عاطفي من جانبي . وانما ببساطة لانني اتفق والاستاذ غالب في ما قاله في دراسته للجانب الفني . وتحت عنوان « الايديولوجية والفن » : « ان التاثير السلبي الذي تنتجه ايديولوجية متخلفة ومعادية للانسان هو انها تفقد الفنان العملية الجوهرية في الفن وهي التعبير الصادق عن التجربة المعاشة . ان الايديولوجية هنا لا تضيء الواقع ولكنها تصدر امرها اليه . فالايديولوجية الصهيونية تصدر امرها للواقع .... واذا اختلف الواقع مع الايديولوجية فالواقع لا وجود له . » (ص / ١١٧ – حزيران / ١٩٧٩) حقا ان الايديولوجية الرجعية . هي الاخرى . تلغي الواقع حينما لا يكون ملائما لها . لكنها . على اختلاف الايديولوجية الصهيونية . لا ترغم الفنان على طرح واقع مفترض طبقا لتصوراتها ومقاساتها . وانما تترك له حرية ذلك الواقع طبقا لرؤيته هو . ولعلّ هذا الموقع الذي تحتله الايديولوجية الصهيونية في علاقتها بالادب والفن هو الذي يفسر حقيقة انه لم يبرز في « دولة اسرائيل » اديب واحد او فنان واحد يقف في مصاف كافكا . موديلياني . بيسارو . شاغال . هاينة . مندلسون . شارلي شابلن . يهودا مينوهين الخ ...

المسالة الاخرى التي اود ايضاحها هي ما يتعلق بالانسان الصهيونية . يقول الاستاذ غالب : « ... ان الفكرة القائلة ان الصهيوني هو صهيوني لمدة اربعة وعشرين ساعة في اليوم ... توقعنا في شرك الفكرة الصهيونية ذاتها التي تزعم ان الصهيوني ليس انسانا عاديا بل نمطا خاصا جدا . » (ص/١٢٥ – ك/٢/١٩٨٠) . الحق انني اذا كنت انظر احيانا الى « الصهيوني » من خلال منظار الفكر الصهيوني . فانني لا افعل ذلك من موقع الموافقة . وانما فقط لافند المقولة الصهيونية التي تقضي بهذا . وقد تناولت هذه المسالة غير مرة . في ما كتبته عن القضية الصهيونية وتشعباتها . الا انني اعترف هنا . ان نظرتي الى الفرد الصهيوني تقوم على

اساس اعتبار الانسان الصهيوني شخصية مزدوجة . وهذه النظرة تنبثق من واقع ان الاختيار الصهيوني يضع من يتبناه امام حقيقة ذات وجهين : فهو من جهة يعيش وجها من الحياة تمليه عليه طبيعة العلاقة التي تربطه بالمجتمع والمجتمع الانساني عموما . ضمن هذا الوجه . الانسان الصهيوني انسان اعتيادي مائة بالمائة .. هناك الانسان الجيد .. وهناك ايضا الانسان الرديء . ولكنه من جهة اخرى يعيش وجها ثانيا من الحياة تمليه عليه طبيعة علاقته بالانسان العربي والمحيط العربي الذي يطوق المجتمع الصهيوني . وهي علاقة تتحدد تفاصيلها قطعا في اطار العداء العربي – وبطبيعة الحال فان الانسان الصهيوني الذي تتحدد سلوكيته ومواقفه في اطار علاقة عدائية . لا يمكن ان يكون . ضمن هذا الوجه الثاني من الحياة . انسانا اعتياديا . لكني لا انكر . في الوقت عينه . انه قد تكون هناك استثناءات حتى ضمن حدود هذا الوجه .

ثمة مسألة وقعت هي الاخرى ضحية للالتباس . ان اعتقادي بنمطية الادب الصهيوني وكون ما يطرح فيه من شخوص واحداث تجسيدا لمفاهيم صهيونية ومقولات فكرية . لا تعني انني انظر الى هذا الادب على « انه مجموعة من الفوازير والالغاز » . لتستحيل عملية النقد الادبي (عندي) بالتالي . « لعبة فك الالغاز » (ص/١٢٥ – ك/٢/١٩٨٠) او عملية نبش الذاكرة بحثا عن اية مقولة او نظرية صهيونية . او نص توراتي او تلمودي . تجسده هذه الشخصية او ذلك الحدث في نص ادبي صهيوني . وانا حين اقول « بنمطية » الادب الصهيوني . فانني لا انطلق هنا من مقولة ترديد مقولات جاهزة كيفما اتفق . وانما اقول ذلك عن قناعة شخصية . حيث انني اكتشفت هذه الخاصية في الادب الصهيوني من خلال قراءاتي للادب الصهيوني منذ اوائل الستينات . ولم يكن لدي علم انذاك بأي اهتمام عربي بالادب الصهيوني . اذ كنت في حينه خارج العراق وبعيدة كليا عما كان يدور في الوسط الثقافي العربي . لكن الشيء الذي اقوله عن قناعة ذاتية ايضا ان « النمط » في الادب الصهيوني يطرح احيانا بدرجة من الذكاء والاتقان والغموض يغدو معها استجلاء مغزاه ودلالاته امرا محيرا حقا عسير المنال . بالطبع ليس هنا مجال تقديم شواهد على ذلك . الا انني سأفعل ذلك في دراسة اقوم باعدادها للنشر . حول الادب الصهيوني .

الشيء الذي اثار لدي دهشة حقيقية هو ما يتصوره الاستاذ غالب انني قد استنتجته من « روايات » عوز – التي قلت في حينه انني لم اقرأها . فهو يقول : « انها [بديعة امين] ترى ان الفكرة المركزية في هذه الرواية ان اليهودي السوي هو ذلك الذي تخلص من ذكريات العذاب التي عاناها اليهود في ارض المسيحيين . » (ص /١٢٥ – ك /٢/١٩٨٠) . في حين ان الاستاذ غالب قد ذكر . كما يقول « عشر مرات على الاقل ادانة عوز الحاسمة والعنيفة لكل من يحاول ان يتنكر للعذاب اليهودي » (ص /١٢٥ ايضا) . انني في الواقع لم استنتج هذا . وانما قلت : « ان الفكرة الاساسية التي يحاول المؤلف طرحها في هذا العمل . كما اظن . تتمثل في تقديم صورة لما يغدو عليه اليهود في المجتمعات اللايهودية . طبقا لمنطلقات الفكر الصهيوني بالطبع : استلاب انسانية الانسان اليهودي واحالته الى شبح مسكون بذكريات الماضي السوداء . ومايستتبع ذلك من تحلل عقلي وانفصام ومرض . وتحلل جسدي .... وبالمقابل وكفكرة مضادة . يطرح المؤلف الصورة التي ينشأ عليها اليهودي الذي يولد ويعيش وينمو في مجتمع يهودي مغلق كالكيان الصهيوني . » (ص/١١٢ – ايلول /١٩٧٩) وقلت ايضا : « اما الجيل الشاب . فهو جيل صحي نشأ في بيئة خالية من الاضطهاد والخوف .. » (ص /١١٣ – نفس العدد) وسواء كان ما ظننته مطابقا لما اراده عوز في روايته ام لا . فانه بالتأكيد لا يتطابق وماطرحه الاستاذ غالب على انه استنتاجي ولا يتفق معه في المعنى . فانا كنت اتحدث عن « العذاب اليهودي » ونتائجه والذي لا شك ان عوز يناضل في ادبه من اجل الغائه من حياة الانسان اليهودي . فيما ان الاستاذ غالب يتحدث عن « ذكريات » العذاب اليهودي . الذي لاشك ايضا في ان عوز يتخذ من ادبه وسيلة من اجل ابقائه حيا الى الابد في ذاكرة الانسان اليهودي . وما أوردته في نفس المقال حول واحد من الادوار الوظيفية التي تؤديها شخصية البطل العجوز « ... كجسر تنتقل عبره عقدة الاحساس بالاضطهاد الى الاجيال اللاحقة التي لم تتعرض لاي اضطهاد . وذلك لادامة تلك الفكرة وابقائها حية ابدا . » (ص/١١٢) . ينفي تماما ما تصوره الاستاذ غالب من انني استنتجت ايضا « من روايات عوز التي تدور اساسا حول العذاب اليهودي وضرورة ابقائه حيا في نفوس اليهود ان عوز يطالب بالقضاء على من يحاول استرجاع العذاب اليهودي . » (ص/١٢٦ – ك/٢/١٩٨٠) . هذا بالرغم من حقيقة ان الاستاذ غالب نفسه يقول لنا بوضوح ما بعده وضوح ان عاموس نفسه يلغي اطروحة العذاب اليهودي ! هذه مسألة صعبة التصديق حقا . ولكن .. تحت عنوان « المسائل الايديولوجية » في نفس دراسة الاستاذ غالب . وعلى صفحة ١٠٩/حزيران / ١٩٧٩ . يطرح الاستاذ الكاتب هذا السؤال : « ماهي المسائل الاساسية التي تطرحها هذه الروايات الاربع ؟ » ويحدد الاستاذ غالب ذلك في ستة موضوعات اذكر منها الثالثة والخامسة والسادسة :

« ٣ – المعاناة والعذاب اليهودي .

٥ ـ صورة العربي وفكرة : ارض بلا شعب وشعب بلا ارض .

٦ ـ رواية (الحب المتاخر) كنفي لجميع الاطروحات السابقة . »

اني اتساءل : ماذا تعني الفقرة رقم (٦) . الا تنفي الفقرة رقم (٣) ؟!

مسالة اخرى اود ايضاحها . تلك هي مفهوم (المدى الحيوي) الذي ورد في خطاب لموشيه دايان كما يشير الى ذلك الاستاذ غالب على (ص/١١٥ ـ نفس العدد) . وتعليق عوز على ذلك : « لماذا لم يصعق موشيه دايان عندما تفوه بكلماته التي تثير الذكريات المرعبة ! من المؤكد ان (المدى الحيوي) لا يعني شيئا غير طلب طرد شعب لكي تستوطن مكانه امة (اكثر حضارة) .. لماذا استعمل موشيه دايان ضدنا . نفس الاصطلاح الذي تفوه به النازيون واصبح مرادفا للبذاءة بالنسبة لكل شعوب العالم المتعشقة للحرية . » (ص/١٢٧ ـ نفس العدد). يقول الاستاذ غالب ردا على ما ذكرته حول هذا الموضوع حيث قلت ان نقد عاموس ينسجم وموقفه العام من قضية وجود الشعب الفلسطيني . مستخلصة ذلك الموقف مما يرد في خلاصة رواية « في مكان آخر . ربما » حيث يقول عوز : « لمدة الف عام كان هذا المكان قفرا . . » (ص/١٥٥ ـ حزيران /١٩٧٩) . وكذلك من افكار عوز تجاه العربي . والتي يلخصها الاستاذ غالب في اربع نقاط منها فلسطين ارض بلا شعب . . . وان من حق اليهود ان يحلوا محل العرب . . (ص/١١٤ نفس العدد) . واوضحت تناقض شعار ارض بلا شعب مع مفهوم المدى الحيوي الذي يعني من بين ما يعنيه « طرد شعب » . واشرت الى رفض العالم لصورة (اسرائيل) التي تقترن بفكرة (المدى الحيوي) ـ يقول الاستاذ غالب ردا على هذا الذي ذكرته : « ان تعليق الاستاذة بديعة على هذه الفقرة [اي نقد عوز لدايان اعلاه] مذهل ومليء بالالتباس :

١ ـ فهي مثلا تنسب كلمتي (امة) و (شعب) اللذين استعملهما عوز الى موشيه دايان في حين ان دايان تحدث فقط عن (المدى الحيوي) ولم يتحدث عن طرد الشعب الفلسطيني . » (ص/١٢٧ ـ ك /٢ ١٩٨٠) . الواقع انني انا ايضا كنت ساصاب بذهول حقيقي لو انني كنت حقا قد نسبت قول عوز الى موشيه دايان . ولو عاد الاستاذ غالب الى صفحة (١١١/ ايلول ١٩٧٩) ؛ فلربما سيذهل ثانية حين يكتشف انني لم انسب لدايان ما قاله عوز . لقد قلت . وبالحرف الواحد : « فمفهوم « المدى الحيوي » يعني ـ من بين ما يعنيه ـ وكما قال عاموس في نقده » .. طلب طرد شعب لكي تستوطن مكانة امة » . انني لا ادري والله كيف يمكن ان يتصور اي قارىء ان هذا يعني انني انسب كلمتي (امة) و (شعب) الواردتين في نقد عوز الى دايان !!

المسالة الاخرى التي تلفت النظر في الفقرة (١) اعلاه هي ما يقوله الاستاذ غالب من « ان دايان تحدث فقط عن (المدى الحيوي) ولم يتحدث عن طرد الشعب الفلسطيني . » الشيء الذي اود ايضاحه هنا هو ان مفهوم « المدى الحيوي » ، وهو مفهوم استعاره الصهاينة من ترسانة النازية ، لا يشمل الارض فقط وانما يشمل الارض والشعب الذي يعيش فوقها . ولم يحاول هتلر اخفاء هذا المعنى . وانما كان يؤكد في كتابه كفاحي وفي خطبه النازية ابان الحرب على ان الرايخ الثالث الذي ستصل حدوده الشرقية ، طبقا لنظرية المدى الحيوي، حتى جبال الاورال ، سيقوم على اساس مفهوم « نقاء المجتمع العرقي » ، وانه لن يعيش فيه غير العنصر الجرماني ، وان على الشعوب التي تقيم في هذه المنطقة من اوربا ، ان تخلي بلدانها ليحل محلها الشعب الالماني. والتصريح التالي الذي ورد في حديث هتلر في ١٦ تموز ١٩٤١ ، حول هذه الناحية يمكن ان يلغي اي لبس قد يكتنف مفهوم (المدى الحيوي) « ان كامل بلاد البلطيق سيضم الى المانيا . . . ان القرم ينبغي ان يخلى من جميع الاجانب وان يستوطن [وهو يصبح] ارض الرايخ ، من قبل الالمان فقط . »[1] وبالطبع فان المقصود « بالاجانب » هنا ، سكان القرم الاصليين . واذا كان سيسمح لبعض السكان المحليين في اي من البلدان التي تقع ضمن حدود (المدى الحيوي) والتي ستصبح ارض الرايخ ، فان ذلك سيتم طبقا لبرنامج العمل النازي الذي كان سيبعث نظام العبودية من جديد !

في الفقرتين (٢) و (٣) الواردتين على الصفحتين (١٢٧/١٢٨/ك ـ ٢/١٩٨٠) ، يعلق الاستاذ غالب على ماذكرته بصدد موقف عوز من مسألة وجود الشعب الفلسطيني ، فيطرح ذلك وكأني انظر الى تلك المسالة على انها سر خاص بين موشيه دايان وعاموس عوز . ويتخذ من هذا نموذجا حيا على الاستخدام « الاعمى » (من جانبي بالطبع) للمقولات الجاهزة : « اننا هنا نستطيع بوضوح ان نشاهد المقولة الجاهزة التي يتم تطبيقها كيفما كان ، دون التاني في دراستها وفي مدى مطابقتها للواقع . » (ص/١٢٨) اعتقد ان ما اوضحته اعلاه حول مفهوم ومعنى المدى الحيوي ، كاف ليبين انني استنكف كليا عن اللجوء الى الاسلوب الببغائي . ولكن ، ولاكون امينة في ما اقول ، لابد ان اتذكر هنا بان الاستاذ غالب اخبرنا حقا بان رواية (الحب المتأخر) تنفي جميع الاطروحات التي يتناولها عوز في اعماله الثلاثة الاخرى ، ومن بين تلك الاطروحات موضوعة « ارض بلا شعب الخ . . . » الا ان ما يقوله الاستاذ غالب بهذا الصدد سواء في دراسته او في رده ، لايفيدنا بما يمكننا من الاستدلال على حقيقة

موقف عوز « الجديد » ازاء هذه المسألة بالذات ، وما اذا سيقر اخيرا ان فلسطين لم تكن ارضا بلا شعب ، ويتحمل ما يمكن ان يترتب على ذلك من التزامات أخلاقية وسياسية . على اية حال ، وسواء تحول موقف عوز ام لم يتحول ؛ واذا كنت قد فهمت فهما صحيحا التفسير الذي يقدمه الاستاذ غالب لاسباب موضوعة العدوانية الصهيونية ونتائجها على الكيان الصهيوني ، التي يطرحها عوز في رواية « الحب المتأخر » ـ حيث يقول ، اي ، الاستاذ غالب : « ان عاموس عوز يخفي السبب الاساسي لعدوانية وعزلة الكيان الصهيوني . ان السبب الاساسي ليس هو ذلك الموقف العدواني الذي لا تبرير له الذي يتخذه ذلك الكيان من الدول الاشتراكية بل هو اقتلاع شعب من وطنه والحلول محله حسب مخطط رسمته الصهيونية بالاشتراك مع الاستعمار الاوربي التقليدي وبعد ذلك مع الاستعمار الجديد . » (ص /١٠٨/حزيران /١٩٧٩) ـ اقول : اذا كنت قد فهمت هذا الذي يقوله الاستاذ غالب فهما صحيحا ، فان عوز يحاول ، طبقا لتفسير الاستاذ غالب نفسه ، ان يجعل سرا ليس فقط من مسألة طرد شعب من وطنه والحلول محله ، وانما ايضا من نظرية « المدى الحيوي » في التطبيق ـ وهي التي انتقد دايان بسبب حديثه عنها . واذا كان الاستاذ غالب قد تجاهل تفسيره هذا في رده على ماقلت ، وفضل ان يطرح تفسيرا اخر لعدوانية الكيان الصهيوني ، يستمده هذه المرة من منبعين ؛ الاول « عام » ، وهو (نبذ العالم لليهود) ، والثاني « خاص » ـ وهو ما يعنينا هنا ، حيث يعزي الاستاذ غالب توجه عدوانية الصهيوني نحو العرب الى سلوك الام السلبي نحو طفلها (ص/١٣٠ ـ ك /٢/١٩٨٠) ـ بمعنى ان العربي يصبح منفذا او كبش فداء يفجر الصهيوني عبره احساسه بالظلم الذي يتولد في اعماقه نتيجة لسلوك امه السلبي تجاهه وهو بعد طفل صغير ـ اقول : اذ كان الاستاذ غالب قد نجح في اكتشاف هذا التفسير ، فان هذا التفسير نفسه يكشف مرة ثانية ان عوز يحاول ان يخفي السبب الحقيقي لعدوانية الكيان الصهيوني ، الا وهو الدافع الاستعماري . فالصهيوني لا يريد ان يعتدي على العربي بدافع مخطط صهيوني استعماري ، ولكن فقط لان العالم نبذه اولا ، ولان امه اساءت التصرف معه وهو طفل ثانيا !

حقا .. ان من المحتمل جدا ان يكون هذا واحدا من الاغراض التي يسخر عوز ادبه من اجل الحصول اليها ، وخاصة بالنسبة للقارىء الاوربي او الامريكي ، غير ان القضية هي ليست فقط ما يطرحه عوز ظاهريا في ادبه ، وانما ايضا ما نستطيع ان نراه نحن مما خفي فيه.

وبعد .. اعتقد انني قد اطلت بعض الشيء .. فعذرا ...







جُمعة اللامي ونشيد القصة القصيرة :

احمد المديني

في النسيج الادبي والثقافي العربي العام . هناك ازمة حادة تتخلل الازمة العامة . ونعني بها . هنا . على وجه التحديد . ازمة القراءة . ونحن نلفظ . سلفا . جانب التراكم الورقي الذي يزيد في استفحال ظاهرة الثرثرة الثقافية التي تزعم لنفسها « الخصوبة والاغناء ».

وازمة القراءة تستمد وجودها من مظهرين اثنين : اولهما يشير الى الغياب والاشاحة المقصودة عن عدد من الانتاجات الادبية والثقافية وتسييجها بمؤامرة الصمت لانها لا تدخل في عداد الاعمال الهادفة .

وثاني المظهرين يتمثل في كيفية القراءة ووازعها ، اذ من المعلوم . او من المجهول اما ان نكف عن الاهتمام بالاشياء . نتاجات الطبيعة او العقل البشري حين تتوقف هذه عن امتداد قدرة العطاء والاستهواء . وفي حين اخر ، وهذا بات سائدا في بيئتنا الثقافية ، حين تصبح قدرة العطاء والاضافة هي مصدر ضرورتها ومكمن نشوئها . وفي كلتا الحالتين ليس هناك قراءة مستقرة . كما انه لا براءة في عملية القراءة .

والسائد القائل في بورصة النقد العربي ، وزمرة ووسطائه « الافذاذ » هو فرض الغائب على الحاضر ، والزام الداخل بالخارج . اي وضع النص الابداعي — الثقافي فوق سرير « بروكست » . فلا يتأتى له الوجود الا ضمن مقاس هذا السرير . وتمارس عملية الفتك الاهوج بالاعضاء التي تطول عن مواصفات السرير . مما يؤدي الى وبال « نقدي » يمجد الكتابات التي تسير في خط المألوف . ويكتبها اصحابها وهم يستشعرون ، سبقا ، حاجات السوق . بينما تستعر المذهبيات الضيقة ، ونعرات الببغائية « النقدية » ضد اعمال مغايرة تمتلك شروط وجودها ، من صدق الفانها للمألوف الخائر ، وصدعها بالرعشات الدائمة ، والعذاب اللانهائي للانسان ، وللتشكل الزلزالي للنص الابداعي .

نحن نقف في الطرف الثاني . وعلى وجه النقيض من قراءة التصنيف الطبقي السهل ، مثلا ، ومن التجزيئية المرجاء ، والانتسار الاعمى ، وكذا من مناصبة العداء لعدم الامتثال لنظرية « الانعكاس » ولا تسل ، بعد ذلك ، عن اللفظية النقدية الصاخبة التي تستدعي كل شيء سوى النص ، مصدر الخطاب ، فتقوم ، حينئذ من حيث تدري اولا تدري بعملية اغتياب شنيعة ضد الابداع فيما تحسب انها توظف النظرية النقدية كـ « ممارسة » واية نظرية ؟! . .

وهنا لا يصبح مطلب مواجهة هذا التسيب مطلوبا وحسب ، ولكنه يتحول الى مهمة لا مناص منها لاكتشاف الحقول الجديدة التي يرتادها النص المدمر ولتهجي ابجدية التدمير من اجل «مغبة» قلب الاشياء راسا على عقب ، وتبين ان العالم ، في الحقيقة ، يمشي على راسه وليس على قدمين !

الطموح هو الكشف عن ميلاد جديد ، وبعث حقيقي للاجناس الادبية في ابداعنا العربي ، اذ اجاز ان يسمى الكثير منه ابداعا ، اي هذا الركام من الشعر والقصص والروايات الذي تلقي به المطابع ، في عواصم متفرقة ، لم يعد يمتلك شرعية الانتماء الى حقل الابداع الحق الا

بحكم مزايدات محددة سلفا . ثم انه يظل لصيق الوعي العربي ، المحدود ، جماليا وفكريا ، ويزعم لنفسه مهمات التوعية فيما هو قاصر عن الوصول الى شرط الوعي بنفسه ، والذي لا يمكن ان يكون ، هنا سوى ركوب « المهرة الجامحة » النص المدمر ، اي مزلزل قيم الثبات والالتصاق بالخدر اليومي والزماني .

سيطال الباحث غير العربي العجب اذا ما اراد مواكبة تاريخ السيرورة الابداعية العربية ، حين يلاحظ جرأة الرواد وهم يكسرون عمود الشعر ، وينطلقون في افاق للتجديد لا قبل لهم بها . وكيف اسسوا ارضية لهمومهم الثقافية ، ثم هؤلاء الذين استوت الارض امامهم اليوم فما عادوا يحبون امامهم الا الرؤية الفسيحة ، واستسهلوا كل شيء فاصابهم العقم او كاد ، واختفى لديهم نص الاحتمال والاشعاع ليحل نص الضرورة وعدم الامكان .

ازمة القراءة ، بذلك تكون شاملة : قراءة الواقع، ثم قراءة النص في الواقع ، وقراءة النص في النص وعلى ضوء النص . وعندئذ يصبح النقد الادبي يروم ، اساسا، وبالقسر ، اعادة انتاج الايديولوجيا في الكتابة وسجنها في هذا الدور ، يصبح طفيليا واقرب الى التفوه الخطابي ــ السياسي منه الى اي شيء اخر .

نريد محاولة الابتعاد عن النقد الزعنفي ، والنص الطفيلي المستجيب لغواية السوق ، البحث عن مبدع ذاكرته منقع للعذاب ، وشخوصه من رشح الدم العربي، وخطابه نشيد لا يتوقف ولا يتكرر ، يردد : انتفضوا ، انتفضوا . وليس جمعة اللامي وحده هو الفرد في كوكبة المنتفضين ، ولكن ربما كان احسنهم عزفا ، واكثرهم، اخلاصا لزمن النشيد الابداعي .

نشيد القصة القصيرة :

القصة القصيرة منذ نشاتها ، وكان ينبغي ان تظل في الممارسة العامة ، هي شجن قبل ان تكون اي شيء ، اخر . الشجن بمعنى الحزن الدفين الذي يتلبس البشر والمواقف والاشياء . ما يتحرك كالشهيق والزفير ، في

حضوره الملح والضروري . وهي اذ تكون موقفا من الوجود ، او التقاطا لشريحة او قطاع في الواقع الاجتماعي او اليومي لا تستطيع ان تفلت ، في تكوينها ، من الذوبان في مصهر الشجن الذي يحيل كل ما يعبره الى احتجاج مؤبد ليس رهنا او وقفا على اللحظة المطروقة او الموقف المرصود وحدهما . فتأبيد الحزن هو النزعة اللصيقة بالفن الحقيقي وليس بالنتاج الموسمي او الاستهلاكي .

والقصة القصيرة ، شأن كل اجناس الابداع الاخرى، احتجاج ضد الخلل ، وتهدج بطاقة الخراب ، وامتلاك لها في الانسان والاشياء . احتجاج وليس هتافا . لانه الهتاف صدى زائل فيها الاحتجاج نشيج ونسيج متسم بالتواصل ، او ما يسميه فرانز كونور بالصوت المتوحد.

هو ذا بغيتنا ، وليس الضوضاء الوصفية ــ السردية التي لا تستطيع تجاوز نفسها ، والتي تقتات من التكالب اليومي ، والتدافع الهجين والاعتيادي للاحداث والوقائع. الفن ، نعم ، هو هذا النسج المحكم لتلك الاحداث ولهاتيك الجزئيات والكليات التي تزدحم بها حياة الناس ، وجعلها ترتقي مدارج التنضيد وتشف بمقدرة الايحاء بما هو جوهري ، بعصب الدورة البشرية والكونية ، ولكنه ، الى هذا وذاك ، حين يكون التزاما باقوى واكثر ما هو ديمومة في العالم ، يكون الحربة والطوفان على حد تعبير جبرا ابراهيم جبرا .

والقصة القصيرة العربية ، الا في نماذج محدودة منها ، ربطت نفسها بالمفهوم الوظيفي للفن ، الذي لا يكاد يشذ عن النزعة الخطابية والوعظية حتى ولو لم يتخذ سمتها ولا لغتها ، واستندت الى فهم مبتسر وقاصر للواقعية ، ينسجم مع ذلك التعريف المبتذل للادب كما اتفق واضعو كتب الادب المدرسية بوصفه : « المراة الصادقة التي تنعكس عليها . . . » الم نتحدث ، سابقا ، عن الانعكاس . كما بقي الرهان والتنافس بين كتاب القصة القصيرة لا يشذ ، في الغالب ، عن الحلبة المرسومة والمؤطرة التي يسيجها البطل والزمن والمادة المشيأة ، مما اعطى الغلبة للموضوع على سواه ، وجعل القاص يتناسى شرط كتابته وادواتها الخصوصية التي تعد اللغة ومناخ الابداع الخصوصي اساسية فيها .

وهكذا ، فاننا شهدنا وما زلنا نشهد تواترا لواقعيات لا تحيد عن المرئي ، ولصيقة بخطوط التماس العيانية ، ومن المنظور الذي يرشح الايديولوجيا كنسق نظري او كاحتفال تأثيثي لاشياء الخارج لتكون الدلالة الوحيدة على سائر الدلالات ، بل وتلغي ما عداها . وزعمنا يذهب لا الى الغاء الرؤية الواقعية المباشرة ، وليس ، ايضا ، الى اختفاء كل منظور ايديولوجي ، ولكن الى اعتبار الكتابة القصصية ، وهي ابداع وليس نسخا مسافة بين الحلم والواقع ، امتداد نصي بين المرئي والخفي ، صدع بالانسان المعرض لكافة ظروف القهر واشكال الامتهان ثم الانشداه بهاجس الشجن . وعندئذ تنعتق القصة القصيرة من اسار الحلم الوظيفي المؤقت والقاصر وتتحول صلاة ضاجة ، وقداسا كما يتوحد لسقوط قنابل النابالم في فجر شفاف مع سمفونية لفاجنر في مخيلة فرانسيس كوبولا السينمائية ــ انه نشيد جمعة اللامي .

الانتصار للشجن :

فسننطلق من الموقف النفسي ، بل وينبغي ان يتصدر هذا الموقف السياق ومناط العمل ، وان يكون الراسخ في التجربة المتكاملة التي تصوغها المجموعة القصصية « الثلاثيات » للقاص جمعه اللامي . فهو المبتدا وعلى سلالمه تتحرك وتتدرج مراحل ولادة التجربة ونموها ، ثم اختمارها وانكسارها في آن .

والموقف النفسي لا يرشح ، هنا ، كحالة انبهار او بمثابة انفعال سريع عشوائي ، ولكنه يصاغ من جماع عناصر الذات والموضوع قادما زنادهما ، مولدا شرارة تلتهب في كل كلمة ـ حوار ـ تشخيص ـ صدام . على ان ابرز ما يعطي لصيغة هذا الموقف خصوصية محددة هو امتلاكه قدرة الاحاطة بكل عناصر القص التقليدية ثم تقديم تركيب جديد لها يتجاوزها ويطرح بديلا مغايرا عنها .

يشبع جمعه اللامي جثمان القصة القصيرة ذات التبيان الكلاسيكي بل وتلك التي مزقت كفنه الخارجي ولكن بقيت لا تستطيع ان تخطو خطوة خارج ظلال هذا البناء ،و يقدم الدليل ، عبر الثلاثيات الاربع ، التي تضمنها مجموعته ، بان القصة ـ الطرفة باتت لاغية في مفهوم تطور هذا الجنس الادبي ، وان الخانات المعهودة للقص القصير ، احست ، بدورها ، عاجزة عن تقديم التصور الجامع ، والموار للتجربة الانسانية ، ولو في جوانبها القطاعية في عصر لم يعد فيه من السهل القبض على الحقائق ، واصبح للمعرفة والشعور الانساني مسافات متداخلة الاتجاهات ،كما من العبث الاستمرار في تصنيف ورصد الانسان ـ الفرد ـ البطل ـ النموذج ، وحياته او ازمته الخصوصية ضمن وحدات ثابتة هي تعبير عن تصور سابق لموقف لاحق .

يرشح جمعه اللامي الموقف النفسي ليكون مناط التجربة الاساس ، ولتصبح باقي المواقف الجزئية المتولدة عن الموقف المركزي ، والمكونات المختلفة للعالم القصصي بشتى ادواتها توابع لا محاور او مدارات . واذا لم يكن اللامي هو صاحب الفتح في هذا الباب . فمن الحق القول

انه استطاع ان يخرج من الحلقة المفرغة ، حلقة التجريد والتهويم واصطناع الهلوسات الفكرية او النفسية لدى الشخوص القصصية الى خلق طقوس جديدة لا تعتبر اختلاق « الحدث » او الجري وراءه هما رئيسيا كما لا تستهلك طاقتها في غرس اوتاد القص المنخورة . بل بان كل شيء ينبثق من الموقف المذكور الذي ينبغي ان نحدده. هنا . بانه ليس حالة نفسية سائبة او عائمة . وليس تجريدا لفظيا لمشاعر . او افرازا لما هو مبطن في الذاكرة كما ، وليس . باي حال . استدعاء قسريا للحظة الشعور الفائتة وجعلها مرتكزا الاستدعاءات الذهنية ، شأن ماهو عليه الحال عند كثير من كتاب القص القصير في ايامنا . الذين ارادوا التخلص من الاطار التقليدي وارتياد التجديد المعتسف والمختل . ذلك الذي كثيرا ما تظهر فيه نزعة بينة للتوفيق بين اطار قديم وعناصر مقحمة فيكون نتاجهم مشائها مغلوبا عليه طابع التلفيق لانه من عوز الموهبة او سذاجة الصنعة الاعتقاد بان سمات التجديد رهينة بالبنية الخارجية للنص . او من الممكن فيها الاجتزاء وممارسة اللعبة الوسط .

حيث تقول الموقف النفسي . واحتلاله صدارة السيرورة الابداعية . الحكائية . فلانه يصوغها كما انها هي . تصاغ به وترفد منه مادة تشكلها وامكانية تعدد انسجتها بعيدا عن الحالة الفكرية ـالشعورية ذات التحدد في اطر صنمية وبانفصال عن الاستدراج اللا ممنهج لحصاد الذاكرة وهشيم الوجدان يتقدم امامنا . بل ويغمرنا باتساق خاضع ، دوما ، لمراقبة صارمة . الحضور الحاد والمشتعل لذاكرة هي « منقع العذاب » . جبلتها ومأواها جحيم الازمنة الثلاث المندغمة . ورسالتها . لاننا . دائما . ازاء خطاب يتشكل ضمن ولادات متتالية ، ومتناسلة من بعضها ، رسالتها : الفيض والانتفاض . رسالة محتواها الرعب والتدمير الهازوختي . والتفتت الذي يلحق كل شيء ، وحين تتراكض الازمنة وهي تسحق البشر في طاحونة الفعل اللامجدي . وتجمع الهموم والوجدانات في كف بحجم قبض الريح ، ثم يكور على الاصوات ـ العلامات ـ الدلالات . لحضارة . امة . ثورة . انهارت او عمقت او افتاتت من ابنائها الخلص . يكون عندئذ لخراب الداخل ان يصبح هو الحقيقة الوحيدة القائمة لو امكننا ان نتحدث عن الحقيقة . وبمساوقة لهول الخارج ـ الداخل ـ الخارج تكون اللغة مصعوقة وصاعقة ـ انتبهوا فاللغة ليست اختيارا مسبقا ـ وينهض معمار جديد اطاح به انتظام العالم الجاهز والمفروض . ويلزم الشجن ان تغادر المفاهيم . والصور المتراكمة . والانساق المرتبطة ارتباطا حلقيا وميكانيكيا علاقاتها السابقة لتقتحم نفسها . اولا . ثم من مخاض الاقتحام تنجب هذا الفيض : الموقف النفسي . الذي هو شكل ومضمون . في آن ـ ! اننا منذ الان . ينبغي ان نشيع مصطلح القصة القصيرة بدءا من تيمور ووصولا الى يوسف الشاروني ولسهيل ادريس . وان نستمع الى الفيض والانتفاض . وهما يتدافعان في مقاطع وتلاوة غير مباركة تقترح علينا نشيد جمعه اللامي .

تقدم القصة القصيرة في طرازها الكلاسيكي وبنيتها السكولاستيكية تأطيرات هندسية تارة . وابنية متراصة ، ويكون نزوعها . على الدوام . وكما هو معلوم . نحو الرصد للحظة المارقة . والهم المرتكن الى زاوية

منسية . والى الشاغل ذي المظهرية المغفل . ولكن . الذي يحتوي . او قد يحتوي سر الانسان او الزمن ويكشف جوهر الوجود .

تعتمد القصة القصيرة من هذا الطراز ادوات وممكنات شيء . وتسعى الى بلورة رؤية الرصد المفارق والبارق . وفي اروع نماذجها تقدم لك العالم الكبير او الواقع المحدود في نقطة تمفصل او وضعية انشطار ذات ابعاد لا متناهية . بقدر ما تغتني باعظم ما في الحياة واشد ما فيها من لوعة ومأساوية بقدر ما تكون الاداة الفنية المتوسل بها بذلك القدر من الغنى . ان بعض النماذج الفريدة لتشيخوف وهمنغوي هي احتفال باعظم طقوس الانسانية والتأصيل الفني . كما لا تعدم القصص العربية امثلة من هذا الضرب .

غير ان خللا ما اعترى القصة القصيرة العربية . وهو يعتورها . بشدة . في الوقت الراهن . خلا نماذج قليلة . ولكن فائقة القيمة . ذلك ان من اعقد مشاكل هذا الجنس الادبي . واكثرها اشكالية هي علاقة النص بالواقع وهذا بذاك . ثم منظور الكاتب في علاقته وتعامله مع كلا العنصرين

اننا نريد ان نطرح . وبحدة . مسالة الفهم التي اخذت وعولجت به الواقعية من نحو . وينبغي من نحو ثان . وهذا ما نوليه الاهمية القصوى . وما يمكن ان يعد مسالة جديدة بالتامل . اي اعادة النظر في الواقعية وكيف يمكن للقصة القصيرة . في ادبنا العربي . بعد ان قطعنا مرحلة التغطية لليومي . والعابر . والهامشي . وباسلوب التغطية . وانما رغم ما توسلت به . احيانا . من تقنيات واساليب شبه متطورة كيف يمكن لهما ان تجتاز المرحلة الاولى . مرحلة نسخ الذات . التي كانت ضرورية . ولا شك . الى مرحلة ثانية . مطلوبة . ليس لاي جهة واحدة ان تحددها او تقدم لها مجالا او نظاما مقننا . ولكني ازعم انها لن تصاغ الا خارج الرؤية السكونية للاشياء والعلاقات ولن تحظى ولن تولي الاعتبار الا خارج الاطر الاسقاطية ـ الدوغماتية . التي لا تريد من النص الا ان يكون هوا لواقع. وتابى عليه ان يكون ذاته . اي ان يكون ابداعا . وضمنا . فاننا لا نفهم الابداع خارج جدلية التفاعل المستمر والحيوي بين المبدع (بكسر الدال) والمبدع (بفتح الدال) والتناقضات الجوهرية في الواقع المطروق او المحتمل . بقدر ما لا ينبغي أن تحرك فينا

ساكنا اية ضوضاء شعارية تهرطق باسم الجماهير . والوعي البورجوازي الصغير . والطبقات المسحوقة . وكان القاص خرج من رحم الغيب .

نخلص الى القول بان الكتابة الجديدة . فضلا عن انها تطمح وتشتغل بتصورات وادوات مغايرة . تتوخى من خلال السيرورة الابداعية . تعديل الوضع الميكانيكي لمعادلة الواقع ـ النص . التي طغت . في اعتقادنا . على جل تراث الحكي العربي الحديث منه والمعاصر . وتعويضا . لا بمعادلة جديدة . كلا . فهذا المنطق لم يعد له اي مسوغ ما دامت الصورة لا تعبر بالحتم عندما يقابلها ولكن باستبطان النص الاستظهاري وخلق مسافة جديدة هي النص الممكن ـ الهاجس ـ المحتمل والوارد دوما في مخيلة الابداع ـ اننا عادة ما نتحدث عن اشياء كثيرة وننسى اننا نتحرك في مجال الادب :

في هذه المسافة الجديدة تتقدم « ثلاثيات » جمعه اللامي حاملة الوعد المنتظر لنبؤة القص . وللغربة العارية مثل جميع الشخصيات التي تحركت في فضاء المجموعة. بدءا من « سعيد كامل » الى « محمد المهدي » وهي تتقدم لا بخطوات محسوسة . ولكن في بعض ما يشبه كثافة ماساة تشكلت غيما وسحبا . وهي تمطر بالشجن : تلك الماساوية وهذا الشجن الدفين هما خلاقا العالم القصصي وفيه وباستقاء منه تتوهج الاحداث وتستعاد التفاصيل . ونعيش الماضي الذي ليس سوى ملحمة للعذاب . والحاضر الذي يتحول ويجهض في الاغتراب .

ويبقى ما هو اهم مجسدا في الصوت الملحمي وهو بالتاكيد . ليس البطل في لحظة صدام عابرة . ولكنه البطل الصدامي . سلفا . وقد تشبع بالماساة فاذا هي تنضح منه وتتسع دوائر القص بامتداد صوت العذاب والتعذيب . وذاك الكل يشكل الموقف المركزي الملح اليه . الموقف النفسي الذي يستجمع سمفونية الاصوات ـ الشخوص ـ الابطال في البطل الواحد . ومعمعة الازمنة التي ما ان تتالف حتى تختض ثم تعود لائتلاف جديد . وفي كل دورة تعرف دائرة الموقف اتساعا متناميا هو عينة تنامي الهاجس والحدث الذين يتحركان على صعيدي التعامل المادي مع المحيط والرؤية المحتضنة لهذا المحيط والمتجاوزة له في آن . فتكون السيادة للصوت الملحمي . مرة اخرى . الفيض والانتفاض . الصوت الذي يرى والرؤية التي تنشد . تجاهد فيها النفس الموت والوطن الجلاد . ثم الجلجلة الدائمة .

الكل في واحد الواحد في الكل :

« الثلاثيات » لجمعه اللامي تتكون . كقصص . من اربعة نصوص قصصية او اربع ثلاثيات . كل ثلاثية تريد ان تكون او تنزع لتستقل بذاتها في الهموم التي تنشغل بها . وتتنازع ابطالها . وان كانت القراءة المتمعنة لها . الرابطة لاوشاجها تجد ان هناك اكثر من صلة ولحمة . على ان هذه قضية اخرى ربما تطلبت مبحثا مستقلا .

وانه لمن العسير . تماما ان يجد الدارس المجموعة .

تقريبا ، سببا بينا او اضاءة سهلة المنال للتسمية . فالمادة كلها اربعة اجزاء . ولو بحثنا عن العلة في عدد الشخصيات او المقاطع التي حزىء اليها النص لانتفت الدلالة .

وهناك تفسير تميل اليه بعض الميل وهو يتمثل في كون المادة القصصية ، حركة الشخوص ، فضاءات به متدحرج على سلالم زمن متعدد ، بقدر ما يستقل كل زمن بكينونه سواء في الحضور او الحركة والهيمنة على مزن بكينونته سواء في الحضور او الحركة والهيمنة على ذاكرة البطل . بقدر ما يلتوي افعوانيا فتنبت له رؤوس عدة . ومن هنا ذلك الانباك النفسي الحاد . والذاكرة التي تغلي ، دوما ، كمرجل وهي رشح و « منقع للعذاب » تستطرد فيها الازمنة وتتعاقب يشد الواحد فيها عنق الاخر . وعبرالاستطراد والتعاقباو التداخل اللااختياري يأخذ النص القصصي ، بالتبعية ، تشكلات وانوجادات ذات اتصال حميم بالزمن الذي تتحرك فيه الذاكرة ، وهو شيء اذا كان يجعل الكتابة تتحرك على مسافة مترامية لا تخضع للزمن الحسي . فانه اذ يغني الموقف النفسي يجعل التقنية والبناء القصصيين يتموضعان على صعيد فنية متقدمة .

والبحث عن سر التسمية ليس بالامر الشكلي ، كما قد يخيل الى البعض ، لاننا ، هنا ، وان وجدنا امام اسم مجرد ، فلا شك انه عامر بالدلالة ، وقد يصلح لمقاربة مستقلة بذاتها لطرق ابواب اللامي القصصية .ثم ان مواصلة اختيار ما نميل اليه يدفعنا ، ضرورة ، الى البحث في مسألة ومسالية الشخصية او البطل لدى الكاتب . فهي في الثلاثية الاولى مفتاح لا يستهان باهميته لولوج كثير من المغالق ، وباقتصارنا ، فقط ، على هذه الثلاثية ستجد انها ، وان تعددت فيها الشخصيات : خمسة (سعيد كامل ــ كاظم الامين ــ غريب المتروك ــ سافرة عبدالمسيح ــ كريم البقال ، وظلال بشرية اخرى باهته) ، فان الشخصيات المركزية هي الثلاثة الاولى ، وهي القائمة وصاحبة الحضور الفعلي ، والمساهمة في تشكيل العالم القصصي ، في حين تبقى « سافرة عبد المسيح » الى جانب انها جزء من ماضي سعيد كامل بعدا من ابعاد تكوينه النفسي ــ العاطفي ، ووجوده التراجيدي . اما كريم البقال فهو مجرد ظل لغريب المتروك (يقول كاب لغريب : انت الذي اردت ، ساكون معك دوما ، فقد تآخينا بالدم ــ ص ٤٢) .

والشخصيات الثلاثة الاساس فهي من الان عتبة ثلاث ازمنة وثلاثة مواقف ، وثلاثة انماط من الوجود ، ومن ثم ، والى هذه الحدود ، لا نكون بصدد البحث عن تعلة للتسمية وحسب ولكن ايضا ، تكتشف بناء فنيا ، وابداعيا للذات والواقع ذا اضلاع ثلاثة ، وهو ما يضيء لنا كيف يلتقي ، وباستمرار ، التركيب الفني عند جمعه اللامي بمادة هذا التركيب وحقل الوجود المرصود ، وهو عند من يعمر هذا الحقل ويتنقل في جنباته واحد ومتعدد في آن .

ان ثلاثيات جمعه اللامي تعطي اكثر من امكانية لولوج عالمها ، وتلمس خفاياها وامتداداتها ، وهذا اذا كان دليل غنى في هذه المجموعة ، فهو ، في ذات الوقت ، مظهر عسر لمن يريد تتبع مسالكها الوعرة . اذ ان النص الاشكالي هو القادر ، فعلا ، على اتاحة تعددية القراءة .

كما ان كل قراءة تفضي ، بحسب نسقها ومصطلحاتها الى نتائج محددة . وقد واجهتنا ، حقا ، هذه الصعوبة لاننا اخترنا ، منذ البداية ، ان لا ننساق وراء القراءة التعليقية او النقد التفسيري الذي لا يعدو ان يكون حاشية على المتن ، وابتغينا التوجه الى اكتشاف المتن واعادة تأسيسه او كتابته اذا امكن .

تقدم « الثلاثيات » ثلاث امكانيات رئيسية ، ثالثها يلتقي بثانيها لمحاولة تلمس هيكلتها :

١ ــ البطل : وهو ، هنا ، ليس الشخصية الاساس او المركزية كما عليه الحال في النص القصصي السكولاستيكي ، اي الفاعل الذي فعل الفعل ، كما انه ليس الذي وقع عليه الفعل . او هو ليس بهذا التحديد الضيق الذي لا يحيل الى ابعد من علاقة السبب بالمسبب ، وانما لابد من النظر اليه ، فوق وجوده بما هو وجود كقطب منه يبدأ الفعل القصصي ، وتنطلق وحدات الحدث والتجربة ، نرى فيه ومن خلاله سائر ما يتولد حوله . انه حقل التجربة الخصب ، وعلى صعيدي حركته المادية وانسيابه الوجداني يبرز كفور نفسي هو احد ابعاده الاساسية ، لاننا ــ مع هذا البطل ــ لابد من اختراق الجلدة الخارجية والنظر اليه ظاهرا وباطنا وابعادا .

٢ ــ الزمن : تقدم « ثلاثيات » اللامي احدى اقوى الامكانات في القص العربي المعاصر لتشريح التجربة القصصية ، من خلال الانسجة الزمنية المحاكة منها . كما يظهر فيها استيعاب نادر لفهم خصوصية التداخل بين الازمنة وتوظيف هذا التداخل بما يغني الكتابة ، أي التعبيرا لفني وتقنياته المرتبط بالمادة المطروقة في مختلف تجلياتها .

والزمن ، كما يفهمه جمعه اللامي ، ونسيجه ، كما يتبلور في قصصه ، لا يخضع للتحديد الوقتي ــ الفيزيائي . كما انه ليس جماع الماضي والحاضر والمستقبل ، وهو قائم ، بالفعل ، ولكنه رؤيا نفسية اذا جاز له ان يكون كذلك ، ، وهو تكوين الذات وبوحها معا ، وحين تتم عملية

التداخل فهي لا تنجز بمنطق التنويع الفني او اصطناع تقنية القص ، وحسب ، ولكنها تتم وفق خصوصية التجربة ذاتها ، التي لا يمكن للسرد التقليدي ان يسلس له قيادها . ثم لان كتابة جديدة مثل كتابة اللامي لا يمكنها الا ان تتعامل مع رموز الحداثة وتصطنع اجواءها ، التي لاشك ان الحدود الزمنية ، بمنطق البناء التقليدي ، قد تداعت فيها . وهكذا فبوسعنا بدلا من ان نتعامل في هذه المجموعة ، مع البطل ان نخفيه في ثنيات الزمن ، الذي قد يكون الماضي ، وهو وان فات حي مشتعل في الذاكرة والارهاق النفسي . وفي الحاضر . وهو على حضوره لا يفلت من جاذبية الالتفاف الى الخلف والانشداد باكثر من وتيرة الى طقوس خرابة العامرة . ثم المستقبل الذي يظل طموحا للتجاوز مطهرا للعبور من جحيم الماضي والحاضر . وهناك زمن اكبر لتسمعا لولادة الرابعة . تذويب للسابق واللاحق ، هو الموقف من الذات ، من الزمن ، من الوجود . هو الوله الصوفي . وللصوفية خرق ومفاتيح غير كل ذلك الذي سقناه حتى الان .

٢ ـ المستوى الثالث الذي تقترحه علينا « الثلاثيات » وان كان لصيقا بالمستويين السابقين الا ان بالامكان ان ينفرد بوضعه الخاص . وهو بعض ما اطلقنا عليه ، سابقا ، **الموقف لنفسي** . ولكننا نؤثر ان نسميه الان رؤية الوجود والعدم . واذا كانت الكلمتان معا . تحيلان ، راسا الى محمولهما ومدجعتيهما الميتافيزيقية والتراثية (ضمن المصطلح الفلسفي) . فانهما ، عندنا اذ يقبسان من هذه المرجعية يصوغان لهما قاموسية جديدة مستمدة من : اولا التاريخ ، بوصفه مغالية ودمارا (التاريخ العراقي بين الاجهاض والولادة لفعل الثورة) وثانيا من الكينونة ، باعتبارها الهوية التي دمرت بفعل خارجي وتعيش الانسحاق الداخلي الخاص . واخيرا الصراع بين هذين المصدرين الذي يتفجر في تكوين رسولي ـ صوفي لان تكون فيه صيغتا (الوجود) و (والعدم) ثنائية ومتتالية ، ولكنها جدلية الشيء ونقيضه الذي يفتق تركيب الرؤية الرسولية .

رؤية الوجود والعدم او الرؤية الرسولية . اذن والتي هي مطامح جمعه اللامي لدائمة ، من اجل الحرية و « اختيار الموت او التضحية بحسبهما الخيار الوحيد ضد العسف وتزوير الارادة الانسانية فيكون » هو الذي راى ما راى » والصارخ الوحيد في عصر الخرس والتدجين « انتفضوا : هذا نشيد كل الارض » .

هذا لرؤية . اذن تمثل مستوى خصبا متعدد المداخل والمسارات ، غني الدلالات ، وهي اذ تومىء الى عمق التجربة القصصية كمعاناة وكتابة تحيل . في وقت واحد ،ا لى تعددية مسالك القراءة . القراءة كابداع جديد للنص ، واختيار للتحولات الكبرى داخل هذا النص .

وهكذا نوجد على عتبة ثلاث قراءات . ولكل قراءة مجال وادوات ومنظور مستقل . واذا كنا نسلم انه من غير المتناول استخدام هذه القراءة ثلاثتها . بعرض النص عليها فاننا . في الوقت ذاته . نريد التأكيد مجددا . على ان من خصوصيات ومقدرات النص الجديد الاكثر تحددا انفساحة واشتماله على اكثر من طاقة ودلالة . وما ذلك الا لكونه قد صنع قطعية منهجية ورؤيوية مع النص التقليدي ذي البعد الواحد . والذي يستخدم الادوات الكتابية ـ التعبيرية . ويوظف المضمون والمعنى توظيفات الية ومباشرة . ومن ثم فهو يجهض امكانية توليد مستويات عدة للتعبير .

ومن جهتنا . ونحن ندرك خسارة هذا الاختيار . أو بالاحرى ما قد يقود اليه من خيانة لامكانات النص اللامي فاننا نؤثر في هذه المرحلة . اعتماد المستوى الاول . اي البطل بوصفه . كما اسلفنا . ملتقى هموم واشجان النص القصصي . سيما وان الشجن حمى تغلي في كل مقطع . بل « الثلاثيات » هي كتابة الشجن . قبل وبعد كل تحليل ولان البطل مجال عطاء واستقبال حوله تتمحور شواغل التجربة . ومنه يتبلور الفعل القصصي . ولان جمعه اللامي لا يكتفي بتقديم عينات او نماذج . من دم ولحم واقع مدمي . تطفر منها كل الانسحاقات الأنوية والمكبوتات الجماعية وحسب . ولكنه وهذا ما يجعله عندنا . يأخذ مركز الثقل ويسود على سواه من العناصر التي لها كثافة الحضور في مجموع الثلاثيات ـ اننا نعني صياغة بطل على صعيدين :

ـ **البطل الاشكالي** : وتحيل المرجعية اللوكاتشية الى تحديد دقيق له (ان وضعية البطل اصبحت من طراز سجالي واشكالي انها لم تعد الشكل الطبيعي للوجود في فلك الموجودات . ولكن مجهودا للارتفاع فوق كل ما هو بشري خالص او غريزي لو كاتش ـ نظرية ـ غونتيه ـ باريس ١٩٦٩) . وهو اذا كان عند لوكاتش يتحقق في فسحة العالم الروائي . وضمن شروط الرواية البورجوازية ـ الملحمية . فانه بامكانه ان يتولد في هذه الكتابة التي دعاها جمعه اللامي قصة قصيرة . لاعتمادها محاور التأزم والتوتر وصياغتها النموذج البشري . وهو يعيش الصراع الحاد بين قناعات الوجود . وقناعاته الخاصة . في عالم يسوده انهيار القيم .

ـ**البطل التراجيدي** : الذي تستحقه المأساة . اولا ثم تصبح حالة ديمومة له . وكل بحث للخلاص هو انتقال الى وضعية مأساوية ثانية لا تكون فيها الازمة ذاتية .

والمصير فرديا وحسب ، ولكن المصير يكتسي ويكتسح المجموع .

يبدا ن البطل . وهو يتعدد . ويكاد يكون واحدا . فلعل المأساة هي البطل الحقيقي . والشخوص او النماذج التي تتقمصها هي اقنعة وعدة من الابعاد لها . وبمعزل عن اي توجه لاستخدام الحيل المسرحية فاننا . مرة ازاء بطل مركزي تنسخ منه صور او تنعكس زوايا اخرى من ذاكرته في مرآة النص . ومرة اخرى ينشطر انشطارات متفاوتة في تجميع العمق والتأزم . ولكن هذه الحالات والاقنعة كلها لابد وان تسفر عن وجهها ، كلية . في المجرى العام للموقف الشمولي . موقف المأساة من العالم وفي العالم .

البطل نموذجـا :

يحتل سعيد كامل الموقع الرئيس في الثلاثية الاولى. ويقدمه القاص ، منذ البداية ، ليكون بمثابة الشخص الذي سيمسك بخيـوط الحركـة القصصيـة ، ويؤلف روابطها ، تارة يشدها اليه باحكام . واخرى يتركها تنفلت من بين اصابعه عندما تقتضي الضرورة الفنية ذلك . كان يصبح التداعي وتداخل الازمنة منسقا مطلوبـا لبنـاء مستوى تركيبي فوق المستوى السردي .

ويتقدما لينا سعيد كامل ، على وجه ثان . وهـو يحمل مخايل الراوي التقليدي الذي يسرد ويرصد بعين حيادية ما يجري او يمكن ان يستجد امامه . ولكن الراوي نفسه يتحول الى ذات عاملة في حقل التجربة الاوسع . ومن ثم يكون الانتقال من ضمير الغائب الى ضمير المتكلم انتقالا رفيقا لا تشوبه نواقص القفز واختلاط الربط او ارتفاع الصوت الجهوري على سواه الغائب او الخافت . فتجد الضمائر تستعمل وفق مقياس الحالة او الشحنة المراد توصيلها . ثم يكون التناوب بـل التـراوح بـين الاستذكار الحاد والبوح الشعبي خاضعا في انتقالاته لعملية التنويع للضمائر ومخضعا لها في آن . وبوسعك ان تلاحظ ان هذه الحاسة المتشددة والذوقية في استخدام ادوات الكتابة . وعناصر القاص تقابلها في غير مثال واكثر من طراز مما يدخل في تكوين البناء العام للشخصية . ولتركيب طبقاتها النفسية والوجدانية .و الذهنية . ونظام التداعي والاحالة . هو الاخر . الذي يظهر وكأنه عنصر في جهاز التقنية القصصية . والمستخدم . منذ وقت غير بعيد عند القصاصين العرب . واصبح اليوم مفرطا ومفتعلا . مقحما. يتوفر . هنا . على شرعية استعماله . ولانـه خلـو من الاعتباط نقرابته الى بناء هيكل البطولة ومجالها حميمة.

تطرح الثلاثيه الاولى ازمة سعيد كامل في المركـز وتدور في فلكها اربع شخصيات موازية ومستقلة بانواتها، في وقت واحد . المركز هو سعيد والحاضـر معـا . والممارسة والاستمرارية في ومن خلال « جريدة الوطن »: « كان يجد في جريدة الوطن مكانا ملائما لاستعادة نفسه ـ ص ٨٥ » و « كانت جريدة الوطن بيتا جديـدا لي ص٨٦ » . المركز هو سعيد والماضي الـذي ما يـزال يحاصره كسجل للعذاب والقهر المادي ـ النفسي ، المقاطع الحية للتعذيب والمعتقلات وصفوف الامهات المكلومات . هناك حوار لا ينقطع مع هذا الماضي . غير النص اللامي ، اذ يعتمد الاستذكار والشجن بصورة الفائدة المكثفه بما تعرض له بطله وجيله باكمله من قهر يحيل دائما الى النص الغائب من جهة يكوناستدعاء الذاكرة الجماعية شيئا ملحا ، ذلك اننا امام استخدام جملة من الرموز المتصلة بالجيل الممتد من وسط الخمسينات الى مشارفـــ السبعينات . ومن جهة ثانية ، على القارىء الحاذق ان يكمل قراءة النص ، اي يشارك في كتابته ، مادام النصّ الجديد يدمج القارىء فيه ولا يتعامل معه كطرف مغفل . او بصيغة الامر والتلقي . الماضي قائم ، الى هـذا في الذاكرة والوجدان ومن خلال تعامل البطلمع الحاضر . ان سعيد كامل يعيش وسط حصاره ولا يستطيع التخلص من رواسبه لكي يقنع نفسه تماما ، بشرعيـة « الميلاد الجديد » : « هل صحيح اني ضيعت حياتي ـ ص٩ » هو المسؤول الاول في مسيرة تيه لن تظفر باليقين . فأمام التحول الذي يجتاح الزمن والاشياء تظل كماشه الغائب ـ الحاضر مستحكمة ، ويتم طرح الصراع داخل اليقين نفسه . فمن جانب يقول كاظم الامين مخاطبا س ك : « انت الوحيد بيننا الذي تعرف الى قدرة الفعل» يكون هذاا لاخير اسير الضياع والبحث عن نقطة الارتكاز اي يتمحور في قاع الازمة : « هل انتصرت على نفسك ياسعيد الكامل ؟ ها هو الوطن ينتصر على نفسه يوميا ، ها هي الشوارع تتبدل ، هؤلاء هم العمال يهزجون ويهتفون للثورة والاشتراكية ، لكنما انا سعيد كامل ، كيف شاركت في هذا الطوفان العظيم ؟ .. ص ٢١ » . وفي فقـرات اخرى يكشف البطل عن هويته او يكـاد يشبه تعرية مازوخية : « انني اهبط نحو الاسفل فارى انني جزء من راية مزقتها المناصب والنوائب . لا انكر ذلك » الا ان هذا الذي يحدث الان ، يفقدني توازني . ان هذا الذي يحدثني يقسمني الى نصفين ـ ص ٢٣ » .

على هذه الوتيرة . وتحت ضغطها سيولة الذاكرة تواصل عملية اكتشاف المسافة بين الازمنة التي تتداخل في الوجدان ولا تستظل بينهما الاشياء بثبات . وتكونقوة البطل الوحيدة ، المستمدة من طاقة صوفية مجردة هي التي تحكم فعله .

هذه الطاقة هي التي يسميها « مجاهدة النفس المستديمة هذه هي الجسارة – ص ٥٦ » .

ورغم احتلال طاقة المجاهدة فسعيد كامل لا يتوفر على نقطة ثبات . وان كانت نظرة الاخرين بالية . نظرة كاظم الامين وغريب المتروك تعتبره المثال المفتقد ومن وصل الى شاطىء النجاة : « انت الوحيد بيننا الذي تعرف الى قدرة الفعل – ص ١٣ » و « انت الذي سيزيل صدا البندقية ص ٥٩ » .

وبالظبط فان الاخرين او الشخصيات المتاخمة هي تلك المواقع المعتمة والمتبقية من شخصية البطل المركزي التي اذا كانت تعوم عنده في التجريد او تتحرك على مستوى الوجدان فانها مستقلة بكيانها ، وموضوعة على انفراد في سياق النص تضيء ما عتم وتزيد في كشف ابعاد الازمة الذهنية والنفسية المركبة للبطل . وابلغ من ذلك فانها تتحدى كزمن . فهي والزمن نسيج متوحد . انها الماضي مطلقا .

« سافرة عبدالمسيح » هي هاجس الماضي والحاضر الشوق والتطلع ، الخيال المنضوي في ثنايا الغائب « لو ان سافرة هنا . لو انها هنا فقط تعرف هذا المكان فقد تعيد اليه شيئا من الماضي » يحترق سعيد بهذه الرغبة ولا يطالها كما لا يطال صاحبتها تلك « المهرة الجامحة » البعد العاطفي والدورة المسترسلة للصراع بين الوهم والانهيار وتخزين حصيلة المأساة . قالت لسعيد: « ها انا ذي امامك جراب للذكريات والاحزان – ص ٥٢ » .

كاظم الامين كائن اخر من بشرية اللامي المدمرة . والتي لحقها العطب وعشش وجودها وشدقها في الماضي اما الحاضر فمرفوض عندها اذ : « فائدة ان الخارج كله خداع في خداع – ص ٢٩ » شأن كريم البقال الذي شبه نفسه بساعة توقفت من خمسة عشر سنة . ومن ثم فان كل مواجهة تنعدم ، ورد الفعل هو مزيد من الانهيار الذي يجسد الاستمرار الماضي في الحاضر وفعله فيه : «الان لا املك الا الشرب – ص ٨٨ » – « اعيش الان نصف انسان بيد واحدة وتاريخ مقطوع . . وشبعت ضجرا من هذا العالم المائل – ص ٢٣ »

كاظم الامين يعمق دلالة الانهيار . ويقود نحو ثان الى توسيع مجال التجريد الاطلاقي للشخصية . وهو شيء سنعود اليه لاحقا .

واذ ينتصر سعيد كامل على الماضي بالحاضر . وسافرة عبدالمسيح بالحب والتنقل . وكاظم الامين بالشرب : «اشرب لاطرد خوفي» يختار غريب المتروك الانتصار على الزمن باقوى ما فيه وافتك ، واكثر تعقيدا ومأساوية . يختار الموت ، ان يكون غسالا للموتى ،وفي ديرة نائية ، « ديرة حلم العمر » لكن غريبا المتروك ، الوحيد من بين جميع الشخصيات ، بل واقوى من سعيد كامل نفسه ، الذي استطاع داخل النص ان يسمو الى مستوى الرمز الذي يشع بالدلالة الميتافيزيقية والوجودية ويفيض في آن ، بالحس المأساوي . والراوي يصوره لنا كما لو كان طيفا منبثقا من اشعاع صوفي . وبالفعل فهذه الشخصية الطيفية : « يسكن في مدينة مهجورة ، مدينة لم اجدها على الخارطة . مقطوع الجذور . منفيا عن كل اصدقائه ص ٣٥ » يصورها القاص كما لو كانت خارجه من احشاء ازمنة اسطورية وهو يقدمها كالظل او العتمة او البوارق الخارقة « حينما تعانقا تنشق سعيد رائحة الكافور . رائحة الموت . رائحة الماضي .رائحة الدنايا الدائفة في جسد غريب المتروك ص ٦٧ » ولذا فهو يحمل اكثر من اسم : غريب المتروك – غريب الخاسر – غريب الغسال . ويتارجح بين التحديد والتجديد .

القليل الذي تعرفه عنه ياتي على يد المحيطين به . الذين عاشوا معه صبوات الماضي وعذاباته . فهو شخصية تتحدث من وراء ستار : « تنقل في السجون » ككل نماذج اللامي « تعود الموت حتى لا يفاجأ به » هو تحديد اقرب الى تقييم الوجود « كان يأمل ان تكون الثورة بالنسبة اليه بداية حياة ونهاية حياة ولكنها كانت بداية ضياع ». تقييم اخر لوضعية الانهيار ومآل الخيبة . فتكون الخصوصية منسجمة مع المعزوفة الكلية في الثلاثية . معزوفة الانهيار واكتساح الماضي . يقول غ.م لسعيد: « انت واقعي تقتل الماضي بالماضي . اما انا فدعني لحلمي قتل الماضي بالماضي . انني اهبط نحو الاسفل . عالمي باكمله يهبط نحو الاسفل . . لانسجم مع الماضي من حيث هو استحالة ص ٥٨–٥٩ » .

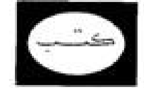
وغريب المتروك هو . في واقعه استحالة لانه مطلق وان كان غير مفصول عن جذور له في الحياة . في الواقع . من حيث هو ازمة . ومن حيث هو الضمير الملحاح في وجود الاخرين . والسؤال الذي يتردد في جوانحهم : ازمة الفعل حيث تصعد على مستوى انطولوجي : « القدرة على الفعل . هذه هي المشكلة . يخيل الي ان ثمة اغترابا بين الانسان ونفسه عندما يكون الفعل غريبا عنه – ص ٦١ »

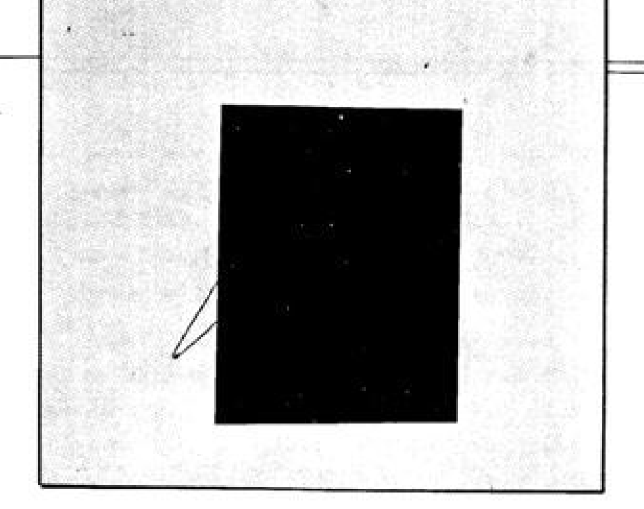
وهذه هي ازمة جميع ابطال وشخصيات جمعه اللامي التي لم تستطع ان تحقق التواصل مع الزمن المحيط بها و بقيت مشدودة الى زمن هارب اجهضت فيه احلامها . وسواء تقدمت ضمن حركة متراجعة او

سيرورة تاريخية فهي مثال للاحباط والرفض تعلق الامر « بسعيد كامل » او « احمد صابر » الذي تحولت ذاكرته الى منقع للعذاب ، والذي يعيد اكتشاف العالم من خلال الرعب « اليتيم الذي لن يصدقه احد ـ ص٩٣ » وصولا الى محمد المهدي . صوفي في القرن العشرين .

بيد ان هناك سؤالا لابد وان يرد في نهاية التحليل . ويتجه لمعرفة ما اذا كان ابطال او بطل جمعه اللامي مجتمعا ، بشرا من لحم ودم ام انه طيف لنبي جديد ؟ ويقود هذا السؤال ، في العمق ، الى تساؤل اكبر ربما كان نقيضة اساسية في هذا البطل ، الا وهي ظهوره بمظهر التجريدية المطلقة ، في كثير من الاحيان ، انه بطل النص بطل الشجن والانفصام بين الحقيقة والواقع . وحين تقمطه الملامح المادية وتربط الصلات بينه وبين مرابع طفولته او ذكريات السجن والتعذيب او ما شاكل ، فان هذا الربط يبقى معكوسا في الاساس ، بنزعة نصيةتميل الى التأليه ، فهل في ذلك قصد للهروب ام ان رادعا اكبر يخفي علامات الزمان والمكان ودلالاتها هو الواقع ذاتهالذي يجمد البغل اللامي في مسافة بين اليقين واللايقين .

لعلنا نستطيع التوصل الى بعض الجوانب لو طرحنا السؤال على صعيد المستوى نتساءل ، من جديد ، ونردد « الذي حدث لا يمكن ان انساه » ولكن تلك مسألة اخرى واي مسألة !





النموذج الاشكالي في رواية "الطيبون"

■ ابراهيم خليل

● على الرغم من ان الطبعة الجديدة لرواية « الطيبون » ، تاليف مبارك ربيع ، تحمل تاريخ ١٩٨٠ فقد نزلت الى الاسواق في الشهرين الاخيرين من عام ١٩٧٩ . وكانت هذه الرواية قد حصلت على جائزة المغرب العربي للرواية والقصة القصيرة التي نظمتها وزارة الشؤون الثقافية بتونس عام ١٩٧١ . وجاء في تقرير اللجنة التي قررت منح الرواية هذه الجائزة ان مصدر الاعجاب بها ليس الموضوع بل الصياغة الفنية ، التي تدل على براعة لاشك فيها . واعربت اللجنة كذلك عن تقديرها لاسلوب الكاتب القائم على التحليل النفسي للشخوص.

● ولم اقرأ الا عددا نزرا من الدراسات التي تناولت « الطيبون » بالدراسة والتحليل . واعترف بأن هذا قصور مني لا يجوز لي أن اعتذر عنه . على ان الدراسات التي قراتها عنها لم تكن دراسات واضحة . دقيقة التعبير عن مواقف اصحابها . بل هي مقالات سودها التعميم . والتخبط . وفقدان الوضوح بالنسبة للمصطلح النقدي .. مما يجعل الافادة منها متعذرة تقريبا .

والحقيقة ان مبارك ربيع يحاول في روايته هذه القاء الاضواء على محنة بطله « قاسم » . هذه المحنة التي تتمثل في صراع نفسي يحتدم داخله . ويجعله فريسة سهلة لقوتي جذب :

(الاولى) : تركة العائلة . ومشاكلها مع الارض . والعم (الحاج علي) الجشع . و (الثانية) : تلك التيارات التي تتنازعه ، ويحاول كل تيار منها ان يجذبه اليه وقد اعتمد في تصوير تلك التيارات على الشخوص التي ترمز بكل شخصية منها لتيار من التيارات . ولم يعتمد الكاتب على الاحداث في طرح الفكرة بقدر ما اعتمد على الشخوص وستلاحظ أن الكاتب لم يمض بشخصياته للنهاية كما لم يفعل الشيء نفسه بالاحداث ..

يولد (قاسم) ابن اخ الحاج علي في قرية من قرى الشاوية . ويموت ابوه وهو صغير . ويشرح الكاتب وفاة الاب بصورة مؤثرة . ويحدد انتماؤه الى طبقة الفلاحين الذين لاقوا اضطهادا مزدوجا . من طرف المستعمرين . والاقطاعيين . وتهاجر امه الى الدار البيضاء . حيث تشتري ببعض تركة ابيه النقدية دارا تؤجر قسما منها وتعيش في القسم الباقي . وترتكب الام اثما ينتج عنه حمل جديد يولد آخر هو « ابراهيم » الذي انجبته بعد وفاة زوجها بعشر سنوات . وتكون ظروف الولد الجديد مدعاة لاحراج الام من جهة . وخلق مركب النقص لدى الابن ابراهيم نفسه . كما تتولد عن ذلك بعض الاحراجات لقاسم نفسه .

ويعمل قاسم معلما في الابتدائية . حيث يتعرف على هنية ابنة التهامي . التاجر الثري الذي حاول الثوار تصفيته ـ جسديا ـ لانه رفض التبرع بجزء من ماله لحركة المقاومة . ولان له مواقف مؤيدة للاستعمار . وهي . متزوجة من « القدري » الذي اصبح شريك أبيها في ثروته بعد ان اختفى في الجنوب هربا من تصفية الحسابات .

وبعد عشر سنوات من الخدمة في التعليم يحصل قاسم على منحة دراسة جامعية . فيختار ميدان الفلسفة تخصصا له اقتداء باستاذه القديم « نوري » . الذي زرع فيه حب الحكمة والبحث عن الحقيقة .

وفي الجامعة يقبل قاسم بنهم على قراءة كتب الفلسفة . ويبذل جهدا مضاعفا للتغلب على ضعفه في الفرنسية . وفي قاعة المكتبة يلتقي ثانية بهنية التي اصبحت مديرة . وتنشأ بينهما علاقة صداقة من نوع خاص . وكأن هذه العلاقة ، بالنسبة لقاسم ، ترطب حياته التي جففتها كتب الفلسفة ، والحكمة ، والكتب العقلانية . فهي علاقة رومانسية . اما من وجهة نظر هنية فكانت اشبه بالتعويض عن المأساة التي تعيشها مع زوج من جيل ابيها . لا تشاطره اي نوع من العاطفة . وتعيش معه بموجب زواج مصلحة لا اكثر على ان هذه الصداقة تظل من وجهة نظرها عبثا لا طائل تحته . فماذا تستطيع ان تقدم لقاسم بعد ان جعلتها الاسرة ، والعشرة الزوجية ، حطاما لا فائدة فيه ؟ .

ويؤدي اختفاء هنية المفاجيء الى عودة قاسم للبحث اللحوح عن انتمائه ، عن ذاته . فهو ضائع ، قلق ، ضجر وكلما حاول الخروج من ذاته ، ليكتشف الاخرين ، يجد نفسه منكفئا عليها مرة اخرى . اما لحدوث مشاكل جديدة على نطاق الاسرة ، او لان عمه الحاج علي ، أو ولده سليمان ، يحاولان مرة بعد الاخرى جره الى الماضي. الى تركة العائلة ، والارض ، والقرية ، والفلاحة . اثناء ذلك تظهر ثلاث شخصيات تشكل كل منها تيارا يحاول ان يشد قامتها اليه :

(١) تيار اليسار او المقاومة ممثلا في شخصية الادريسي التي تتصف بالتطرف وعدم المهادنة وتفجير المواقف .

(٢) تيار يمثل المقاومة ايضا ولكنه اقرب الى الاعتدال ، وصوت الحكمة ، والعقل ، ويمثله عزوز المنخرط في منظمة طلابية . ولكن حواره مع قاسم يكشف عن عيوب الديمقراطية كما يراها هذا التنظيم . فكلهم متفقون على ابعاد الادريسي للتخلص من خطره فالاكثرية المخطئة تتآمر لابعاد الاقلية المصيبة ! .

(٣) غنام ، وهو شخص يمثل شريحة من الطبقة المتوسطة ، تتبع كافة السبل والوسائل ، للتخلص من موقعها الطبقي ، وارتقاء السلم الى درجة اعلى انه ميكافيللي النزعة ، فالغاية لديه تبرر الواسطة . وشعاره في الحياة المثل الانجليزي الذي يقول : « احذب الخيط في الوقت المناسب » . يحاول ان يغتني بالنفاق ، والتملق الرخيص ، والعمل في الصحافة رغم انه طالب . ويعتمد الغش في الامتحانات ، ويعد ابحاثه اعتمادا على تلخيصات الآخرين ، وتدفعه وصوليته الى التعرف على « المنصوري » ذلك الاقطاعي الثري الذي يقنعه بانشاء تجارة القصد منها ، بزعمه ، الاحسان للفقراء .

تجارة واسعة تكون لها فروع في المدن ، والاقاليم ، ويكون لغنام مركز مهم فيها ، يستطيع من خلاله ان يسطو على اموال كثيرة فيحقق هدفه في الوصول الى الغنى والثراء . ويقوم غنام بدعوة قاسم للانخراط في هذا الميدان ، غير ان قاسما يرفض كل ما يقترحه غنام حتى لو كان فيه خير له .

ولكن ، من الغريب ، ان المثال الذي كان يراه قاسم في هنية قد تحطم بمشاركتها في هذه التجارة ، هي وزوجها وابوها التهامي . وهذا يدل على أن ثمة تناقضا خفيا بين هنية وقاسم مما جعل علاقتهما محكوما عليها بالفشل مقدما . ويكون مرضها المفاجيء تفجيرا عضويا لعقدة الذنب مع ان الكاتب حاول الايماء بان هذا المرض كان نتيجة للتراكم المأساوي الذي تعيش تحت وطأته .. ووقره .

ويلتقي قاسم ، بعيد ذلك ، باثنين آخرين يحاول كل واحد منهما شده الى تياره . « الوعدودي » الذي كفر بكل شيء : « لا شيء يستحق الاهتمام ، الماضي ؟ . وماذا نعمل لنعيد الماضي او نصلحه ؟ . المستقبل سيكون ماضيا ، ولا تبقى له اهمية ، الغير ؟ . وهذه اكبر سخافة ! . انا واللحظة والكأس . » ولكن قاسما لا يقتنع بفكرة الوعدودي ، فرغم انه دعاه ، غير مرة ليسير معه للبارات ونسيان كل شيء . فانه كان يتردد ، ويتملص ، من قبول دعواه .

والشخص الآخر هو الاستاذ « نوري » . نوري استاذه القديم . وكان قاسم يرى فيه الاستاذ المثالي سواء في عمله ، او في حياته ، او حياة اسرته . وكان نوري محبا للحكمة ، قارئا لكتب الفلسفة ، متحريا للحقيقة . الا ان نوريا حين يلتقي بقاسم للمرة الثانية يجده قاسم قد تغير تغيرا ملحوظا . فكتب الفلسفة والحكمة تتعب ، وتهلك العقل ، والبدن ، ولكنها لا تقدم للمرء اية نافذة للخلاص ؟ . فما الحل اذن ؟ . هناك باب آخر انفتح للاستاذ نوري وهو باب التصوف . التصوف الذي يقوم على الايمان المطلق ، والسلوك الباحث عن الحقيقة . ويقنع الاستاذ نوري تلميذه القديم بالمحاولة . ولكن التجربة لم تقد البطل الى اكتشاف ذاته في التصوف . فهو حين يطرح السؤال على الاستاذ نوري فيما اذا كان يعد اولاده لمثل هذا .. فان نوريا يتنصل من الجواب .

اي ان نوريا نفسه مازال يشك في ان هذا الذي انفتح له سيقود الجنس البشري للخلاص . فهو يخاف

على اولاده ان يندفعوا في هذا الطريق . الامر الذي جعل قاسما يزور عن نصيحة استاذه القدير .

ومرة اخرى . يعود قاسم للبيت . لمشاكله مع امه التي تعيش منطوية على اثم ارتكبته . وتحاول اخفاءه . واخيه ابراهيم الخجول . المنطوي على نفسه . يكتب اشعارا وجدانية رقيقة دون ان يجرؤ على اظهارها . ويلوح سليمان في الافق . محاولا ان يجر الاسرة . وقاسما بالذات للريف مرة اخرى حيث الارض التي تنتظر الايدي غير الناعمة، تحرث وتحصد وتقطف الثمرات وتتعهد المواشي بالرعاية لكن قاسما يتملص ثانية من نداء الارض . ويضبط ابراهيما وهو يكتب شعره : ومواجهة امه بالتهمة والاثم . ويطلب منها الا تحاول التهرب مرة اخرى . ويعد ابراهيما بنشر قصائده في الصحف . ويدب النشاط والفرح في البيت حول مائدة الشاي . وينطلق قاسم مرة اخرى للمكتبة . . يتذكر . . ويندفع في الشوارع يجدد البحث عن تيار ينتمي اليه . فلا هو مقتنع بغنام . ولا هو مقتنع بالاستاذ نوري . ولا بالمنصوري . ولا بهنية التي فقدها للابد . وحين يحاول الاقتراب من عزوز والادريسي ـ من المنظمة الطلابية ـ يبعده عنهما الزحام . ويقذفه لشاطىء آخر .

لقد بدا ان الكاتب في روايته هذه . طرح اكثر من مشكلة يعاني منها الفرد . والمجتمع . المغربي . فمن بين المشكلات المجتمعية التي اشار اليها الكاتب : قضية الارض والفلاحين . لقد كشف عن اخطاء وقعت في توزيع الاراضي على الفلاحين بعد الاستقلال . كما اوما الى عمليات الاستيلاء على الاراضي من طرف الملاكين الكبار اثناء الحماية بتأييد من المستعمرين . وأن هذه الاراضي بقيت مستملكة . ولم تعد لاصحابها من صغار الفلاحين . كما القى الكاتب الضوء على عملية التحول الاجتماعي . من طغيان التركيب الاقطاعي الى ظهور النمط الراسمالي . شخصية المنصوري مثلا . وكذلك التهامي . وتحكم الطبقة الاجتماعية الوليدة بطاقات البلد الاقتصادية وخيراته . وانتقد كذلك جانبا من الطبقة المتوسطة يتمثل في شخصية غنام وانتهازيته ووصوليته . وقد اكتفى الكاتب بالقاء الضوء على هذه المشكلات دون ان يحاول التعمق في تحليلها . وسبر غورها . ودون أن تمي واحدة منها . وذلك راجع كما هو واضح الى الحاح مشكلة البطل عليه .

وفي المقابل طرح الكاتب ايضا مشكلة التيارات الثقافية والفكرية المتعايشة في المغرب . تيارات ايديولوجية فيها ما هو مؤتلف وفيها ما هو مختلف . فالتيار الذي يمثله اصحاب الزوايا . واصحاب الطرق . من الاستاذ نوري . الى الشيخ المشعوذ . لا يختلف اطلاقا عن تيار المنصوري والتهامي وغنام الا في الوسيلة . فكلاهما يهدف الى تحقيق غاية واحدة هي عرقلة سير الحياة الاجتماعية للامام . والمحافظة على الاوضاع القائمة سواء في الميدان الاقتصادي او الايديولوجي . ان الاحسان يغدو لدى هذين التيارين فلسفة وايديولوجية تستحق ان تبث لها الدعاية وان يروج لها في الصحافة .

ومن التيارات المختلفة ذلك التيار الذي يمثله الادريسي والذي يمثله عزوز فرغم انهما متفقان في الغاية الا انهما مختلفان في الوسيلة . وهذا الاختلاف قادهما الى موقفين متناقضين . لان الوسيلة ـ في مجال النضال السياسي ـ جزء لا يتجزأ من الغاية ذاتها . ولهذا فان عزوزا وجماعته في المنظمة يأتمرون لابعاد الادريسي . مستغلين تطرفه وحماسته للتخلص من خطره . وسيطرته المتوقعة على قطاع الشباب .

وثمة تيار آخر يمثله الوعدودي . وهو تيار عابث . وفوضوي . يتناقض مع كل التيارات السابقة وان كان الضياع والقلق والضجر هي اسباب ظهوره . انه يمثل اليأس وفقدان الاحساس بالثقة . وهما من الاشياء التي يرفضها قاسم .

وبعيدا عن مشكلة الارض والفلاح ، ومشكلة التيارات الايديولوجية . المطروحة ، تظهر مأساة المراة المغربية متجلية في حكاية هنية مع الاسرة . والزواج الذي فرض عليها حفظا لثروة الاسرة وثروة ابيها المختفي عن عيون البوليس . وهي ـ باختصار مأساة المراة لا في المغرب فقط . ولا في البلدان العربية . بل في البلدان المتخلفة عامة . فهي تزوج دون ان تستشار . وزواجها لايبنى على اسباب واسس اسرية سليمة بل على اعتبارات لا علاقة لها بتكوين اسرة جديدة . على ان الكاتب فجر مشكلة المراة دون ان يوحي ببديل لهذا الوضع المأساوي .

فعلى الرغم من ان هنية مثقفة . ومتعلمة . وعاملة في حقل التعليم . بل ادارية . ورغم انها ملتحقة بكلية الاداب فانها تقبل بهذا الوضع قبولا محيرا . وباعثا على الاستغراب . فما دامت المراة متحررة اقتصاديا، متحررة ايديولوجيا . فكيف تقبل بهذه التبعية المطلقة للرجل ؟ . شيء ينطوي على سبب غريب لم يبينه الكاتب . وكأني به يريد ان يقول ان تحرر المراة شيء ميتافيزيقي . يتوقف وجوده على اشارة من الرجل . او اذن من الدولة . او الاتحاد النسوي . وذلك امر غير صحيح . فالمراة تستطيع الحصول على مكانتها المرموقة بمجرد ان تحقق تحررها الاقتصادي والايديولوجي . والشوط الذي بلغته هنية في هذا المجال شوط بعيد . وكان احرى بها ان تعلن موقفها من المأساة لا ان تتجرعها قطرة قطرة .

وليست الابعاد الثلاثة التي ذكرتها هي ابعاد الموضوع فقط . بل هناك بعد آخر . هو مأساة قاسم .

التي تتجلى في حيرته وقلقه وضياعه .. ورحلته المهلكة في البحث عن ذاته .. دون ان يتمكن من الرسو على احد الخيارات المتعددة التي نشرها الكاتب في طريقه المسدود.

لقد وضع الكاتب منذ البداية علامة استفهام على انتماء بطله . واختتم الرواية بعلامة الاستفهام ذاتها . فما الذي يريد ان يقوله ؟ . هل يريد ان يقول ان شباب ـ مابعد الاستقلال ـ ضائعون ؟ . قلقون .. في رحمة التيارات ؟ . ام انه اعتمد على كلمته الاخيرة لاراس عزوز وكتفاه في الزحام الى جانب راس اشعث كانه الادريسي . ودافع قاسم في الزحام يتحقق من صديق خياله، واقترب منهما . وابعدته حركة الزحام من جديد » فهل يعتمد على هذه الكلمة ليزعم ان قاسما وجد نفسه . اخيرا . في تيار عزوز او الادريسي ؟ .

لانستطيع ان نسلم بهذا الاحتمال . لان قاسما حين ابعدته حركة الزحام عن الرفيقين لم يكرر المحاولة من جديد . وهذه الحركة نفهم منها ان مصير قاسم لايرسمه بنفسه وانما تخقطه له اقداره . وقد اراد له الكاتب ان يكون مسوقا بقدرية قاهرة . فلا هو بالقادر على مواجهتها . ولا رغبة لديه ليصنع مصيره بنفسه . فقد كان دائما يشعر بانه غير مسؤول عن الارض . غير مسؤول عن جناية الام بشأن اخيه . غير مسؤول حتى عن هداية نفسه . فكان دائما ينتظر من .. يخلصه من اشكالياته . وهذا ما واجهته به هنية حين طلبت منه الخروج من الذات كانت بالنسبة له مغامرة . وفي علاقته بهنية لم يكن يدرك انه مسؤول عن تطوير هذه العلاقة . فهو لم يجرد على مخاطبتها والافصاح لها عن شعوره تجاهها الا حين اختفت من حياته فجاة ليبعث لها رسالة بالبريد .

وخلاصة القول ان قاسما نفسه عز مهيا ليختط مصيره بنفسه . فهو ضائع . ومحكوم عليه بالضياع نتيجة مجمل الخصائص . والصفات المستمره في تكوينه .

واذا كنا لانعثر في روايه « الطيبون » على طرح متنام لاشكالية معينة . اجتماعية او فردية . وانما تنويعات لاشكاليات متعددة . غير محلله بعمق . فاننا نجد رواية ذات ايقاع فني جذاب ونسق معماري رفيع المستوى . فالكاتب ـ كما يقول بن ريدان ـ يبدأ سرد الاحداث بالمقلوب . ولكن هذا القلب للاحداث لايبدأ من الفصل الاول بل يظهر في الفصل الثاني .. حين يقيم الكاتب توازنا بين مايجرى في الحين . وما كان يجرى سابقا .

واثناء حواره مع « الحاج علي » يسترجع حواره مع امه . الاول يرسم له صورة بيضاء للماضي فيما ترسم له الام صورة سوداء للماضي نفسه . العم يزور التاريخ . والام توثقه . العم يحاول التقرب من قاسم والام تحاول ان تقيم بينهما سدا . العم يجلب قاسما للارض والام تكرهه العودة اليها مادام فيها العم . هذا التوازن مكن الكاتب من استخدام التداعي . فكل كلمة يقولها الحاج علي تذكره بكلمة قالتها امه . وبهذا يعرض علينا مبارك ربيع فصلا جيدا يتميز بسرد روائي ممتاز وايقاع جذاب .

على ان الكاتب لم يعد الى هذا الاسلوب الا في فصل واحد آخر هو الفصل الرابع الذي يتحدث فيه عن عائلة التهامي في الدار البيضاء . وما جرى للتاجر الثري على ايدي الفدائيين . وهو كذلك فصل اعتمد فيه على التداعي . ولكن الاطالة فيه جعلت خط سير الرواية مضطربا بعض الشيء . حيث بدا للقارىء وكانه استطراد يدخلنا في قصة جديدة ...

اما بقية الرواية فظلت ملتزمة بنمط السرد العادي الذي يتخلله حوار كثير . ووصف جميل للزوايا واقبية اصحاب الطريق . ومن العيوب التي ارتكبها مبارك ربيع في سرد روايته تدخله المتكرر ليتحدث من خلال الشخصية وهو ما يعرف بالتلقين . وقد ظهر هذا ـ مثلا ـ في الفصل الثاني عندما يتحدث بلسان الحاج علي عن الفرق في الحياة بين الريف والمدينة . فان الحوار الذي جاء على لسان الحاج علي لا يتفق مع مستواه الثقافي . وهو نمط من الحوار لا يبلغه الا من كانت له ثقافة كثقافة المؤلف وفلسفة كفلسفته . ومن جهة ثانية فان الحوار الذي كتبه المؤلف ـ في معظمه ـ حوار ذو بعد واحد .

بمعنى ان القاص لا يترك للشخصية ان تعبر عن مستواها في الحوار . فهو حوار عربي فصيح . يتحمل القدرة على شحن الالفاظ بمعان عميقة بنفس القدر من المستوى . اي انه حوار غير قابل للتفاوت مع ان شخصياته متفاوتة المستوى . فهل يعقل ان يتكلم القروي عباس . والحاج علي . وام قاسم . بنفس اللهجة التي يتحدث بها قاسم او هنية او غنام ؟ ان هذا العيب في نظرنا مصدره حرص الكاتب على استخدام الفصحى النقية من كل شائبة . ولا غبار في ذلك . ولكن كان بمقدور الكاتب ان يبسط الفصحى هنا . ويعمقها هناك . بحيث يبرز التفاوت في مستوى الشخصيات .

وهناك خروج على خط سير الرواية في اكثر من مناسبة . نذكر منها تلك الصفحات التي اورد فيها القصة التي جرت مع التهامي والمقدري والفدائيين ، بحيث ان سردها ، والاطالة فيها ، اخلا بالشكل من غير ان تكون لها تلك الفائدة في تصعيد الاحداث او تنمية الشخوص . وفي رايي ان بامكان الكاتب ان يجتزيء من الفصل بعبارات قليلة يلخص فيها الحكاية ليستمر السرد في تدفقه وروائه على الخط الذي يخدم المبنى العام للرواية .

اما شخصيات الرواية فيمكن القول انها ـ جميعا ـ شخصيات ثانوية ، باستثناء شخصية قاسم التي

اعطاها الكاتب صفة محورية . فكل ما يجري في الرواية يدور حول قاسم . وقاسم يمثل بالنسبة لها المركز . والشخصيات ، جميعا ، تدور حول هذا المركز . وجميع الشخصيات في الرواية مسطحة اي انها شخصيات ثابتة، وغير نامية ، غير متطورة . والشخصية ، الوحيدة ، التي تتطور من فصل الى فصل ، هي شخصية قاسم .

فاذا اخذنا الحاج عليا فهو شبه اقطاعي ،ملاك كبير ، يتصف بالنهم والجشع ، ويستلب اراضي الفلاحين والمنصوري اقطاعي ـ راسمالي . محدث النعمة ، واسع الثراء ، كثير الصدقات ، يعيش في قصر كقصور الامراء ، مريض . وغنام كذلك ، زميل لقاسم ، واثق من نفسه كثيرا ، ثعلبي السلوك ، يعمل بالمثل الانجليزي : اجذب صنارتك واضرب في الوقت المناسب . وهو بكلمة ادق انتهازي ، الغاية لديه تبرر الواسطة .

وعباس القروي فلاح مهادن للاقطاع ، ومعاد لابناء طبقته . يتفنن في ابتكار الوسائل للقضاء على صغار الملاكين والفلاحين وخدم المزارع . ويبتكر الاساليب لابتزاز الاموال من سيده المنصوري ، وهو باختصار ، شبيه بغنام مع الفارق الطبقي .

اما ابراهيم الاخ الاصغر لقاسم ، فلا يدري ما يدور حوله . شاذ السلوك . حياؤه زائد عن الحد . يتصف بالهروب المستمر والانطواء على ذاته . وكانه يشعر باكثر مما بعد عقدة ذنب . وقد نقل الكاتب في الصفحات الاخيرة نقلة مهمة حين جعله ينفتح على اخيه وامه ويشاركهما المرح لاول مرة على مائدة الشاي .

وهنية هي الاخرى تفاصيل حياتها ثابتة . فقد نشأت في اسرة تجارية موسرة ، من اغنى اسر الدار البيضاء ، والدها الحاج التهامي ، متدين ، وعالم من علماء القرويين ، فضل العمل في التجارة على الانخراط في صفوف الحركة الوطنية ، ويتميز موقفه منها بالوسطية، والاعتدال . وقد زوجت هنية من القدوري زواج مصلحة لا اكثر . وهي ترى أن وضعها هذا صنعه الاخرون ولا دخل لها به .

وعزوز كذلك شخصية ثابتة لا تتغير صفاتها . فهو منخرط في حركة طلابية . صريح . متشبث بالمبادىء ، لديه القدرة على شرح افكاره ، اما الادريسي فسلوكه اميل الى التطرف ولديه طاقة هائلة لكن تنقصها الخبرة. وثمة شخصية الاستاذ نوري ، المثالي الذي انصرف للتصوف ولكنه لم يقنع احدا . والوعدودي الرافض لكل شيء . المنغمس في الكاس .. والام التي تعيش في اول القصة على ذكرى الاب ، والاثم ، الذي انتج ابراهيما .

وينمو سرد الرواية ، وتتزايد الصفحات ، ويجري الزمن ، دون ان نجد اي تغيير يطرا لهذه الشخصيات . لقد اتكأ عليها القاص معتبرا اياها احد قطبي الرحى . بينما القطب الثاني هو قاسم . ومن حركة الشد والجذب بين القطبين تدور الرواية .

ومع ان اتكاء الكاتب على شخصيات مسطحة ، ثابتة ، لا يضيره ، فان هذا التوكؤ على شخصيات غير نامية غالبا ما يقلل من عمق الرواية . ويفقدها بعض قيمتها الفنية . ولاشك ان القارىء دائما يتفاعل مع الشخصية المتطورة اكثر من تفاعله مع الشخصية المسطحة . ولو ان الكاتب اعتمد في روايته على الشخصيات الثابتة المسطحة فحسب لهان الامر ، ولكنه جرد هذه الشخصيات من ابعادها الا بعدا واحدا . فكل شخصية منها تعيش محكومة بخاصية واحدة . فغنام هو مثال الانتهازية ولا نجد صفة اخرى له في الرواية ، والحاج علي مثال الشره الذي ياكل اموال اليتامى والفلاحين . والحاج المنصوري مثال الثري الذي تقوم الدنيا من حوله وهو قاعد . والتهامي ، مثال الثري كذلك ، الذي لا هم له سوى الثروة . فلا يحفل بقيم اخرى لا الوطنية ، ولا سعادة ابنته ، ولا متعة الاستقرار في بيته . والادريسي رمز التطرف ، وعزوز رمز للاعتدال ، والاستاذ نوري مثال محطم ، وهنية رمز المراة البريئة التي تقاسي من عقوبة ذنب لم ترتكبه .

ان هذه الشخصيات ، كما هو ملحوظ ، تجريدية ، لا تعيش الواحدة منها الا ببعدها الذي اراد لها الكاتب . فهي لا تتحرك في الوسط الروائي حركتها العادية في الحياة . ان كل شخصية منها تمثل فكرة . وهذا هو منتهى التلقين والتجريد ... والبعد عن التشخيص بمفهومه الروائي الفني .

واذا نظرنا في شخصية قاسم وجدنا انها شخصية تتحرك في صفحات الرواية حركة دائرية . فكما قلنا ان قاسما مركز الدائرة . والآخرون يحيطون بهذا المركز . اما هو فيتحرك من المركز الى المحيط ليعود الى المركز من جديد وهكذا ... فليس ثمة نقلة كبيرة في حياته . وتطور بطيء حتى اللاتطور . وقد جرده الكاتب من عناصر القوة الضرورية لشخص يريد ان يبحث عن ذاته في معترك التيارات . والافكار المختلفة . لقد اراد له الكاتب أن يكون بطلا ، ولكنه لم يمدده بصفات البطولة . ان عجزه عن مواجهة الام ، والعم ، وعن مصارحة غنام ، ومصارحة عزوز ، ومصارحة استاذه القديم نوري ، ومصارحة هنية ، كل هذا العجز يجرده من هاتيك البطولة . ويجعله غير مهيأ ـ اصلا ـ للعب الدور الذي اراده له الكاتب ، فعملية البحث عن الذات تحتاج الى شخصية مركزية قوية ، لاشخصية متقوقعة ، عاجزة ، مضطربة . تنتظر من الاخرين ان يخلصوها .

ومع ان قاسما حاول غير مرة ان يثور على عجزه ، وضعفه ، الا ان هذه الثورة لا تلبث ان تنطفىء بعد توهج خاطف . ومرد ذلك في راينا الى عدم نضوج الفكرة في ذهن الكاتب .

ملاحظات عن تشكيل فرق المحافظات المحترفة

الفرقة الام :

ليس وصفا بلاغيا مجرد ذلك الوصف الذي اطلق على «الفرقة القومية للتمثيل» بكونها الفرقة الام لفرق المحافظات المحترفة التي بدا بتشكيلها . وكان ظهورها على ساحة الاحتراف المسرحي عام ١٩٦٨ ايذانا بولادة فرقة مركزية للدولة ، وشبيها – الى حد كبير – بعملية زرع شجرة ... عندما تطاول ساقها بفضل الرعاية ، تفرعت عنها اغصان امتدت الى العديد من المحافظات . واخذت تكبر رويدا محملة بالثمر . وكأية ظاهرة من ظواهر الحياة والفن ، تعرضت حركة تشكيل الفرق خارج العاصمة ، ومازالت تتعرض ، الى الاعراض ومرت بمراحل النمو التي يمر بها الكائن الحي .

ستتركز ملاحظات التقرير الحالي ، على المصاعب والاشكالات التي تصادفها التجربة الوليدة ، استقينا معظمها من خلال مشاهداتنا لعروضها التي تعكس واقعا معينا ، واحتكمنا ، لتحليل اسبابها ونتائجها ، الى نقاشات مع الفنانين ، والى الاحاديث المقتضبة التي طرقت اسماعنا عسى ان تحفز هذه الملاحظات ذوي الشان ويشركون الآخرين في التفكير بصوت عال بغية الوصول الى الصيغة الاسلم والاكثر جدوى .

ضرورات الاحتراف :

لايماري احد في ان تشكل فرق مسرحية محترفة في المحافظات ستجيب لتطلعات نشر الفن بين اوسع الجماهير ، ويساعد على تضييق الهوة بين مايتمتع به جمهور العاصمة وما يبلغ جمهور المحافظات من ثمرات الفن . [illegible] ١٥٠٠ الحركة المسرحية ثقلة نوعية جديدة تعزز مسيرتها . وبخلاف ذلك تبقى الحياة المسرحية اشبه بجسد من غير هيكل عظمي يسند القامة ويسدد الخطى . وهو يجعل ، اذا ما تحقق بصيغته العملية والعلمية الكاملة ، فناني المسرح منصرفين الى ميدانهم الابداعي الاصيل ويخلصهم من حالة التشتت وهدر طاقاتهم واستنفادها في اعمال لا تمت بصلة الى صفتهم الفنية الخلاقة .

لا يختلف واقع فناني المحافظات في تفصيلاته كثيرا عن واقع فناني العاصمة ، فمعظمهم من الحاصلين على تخصص اكاديمي . ويمارسون وظيفة فنية في حقل التعليم كمشرفين على «المسرح المدرسي» او في المؤسسات الفنية والثقافية ومحطات الاذاعة والتلفزيون . وقد يسهمون في نشاط فرق المسرح الفلاحي او فرق الهواة العمالية والشبابية والطلابية . وفريق منهم ممن لا يستهان بعدده ، صقلت الممارسة قابلياته ، لكنه يجد نفسه في ميادين عمل غريبة عن مواهبه وتجعله في تناقض يومي مع مصدر لقمة العيش . وخلال العقد الماضي تشكلت اكثر من فرقة اهلية نصف محترفة لان اعضاءها متوزعون بين العمل صباحا لكسب الرزق ، والوقوف على خشبة المسرح مساء اشباعا لطموحهم الشخصي . ولم تنل هذه الفرق دعما ماديا او معنويا كافيا ينتشلها من ضائقتها العسيرة ، لهذا كله جاء توجه مديرية المسارح التابعة للمؤسسة العامة للسينما والمسرح الى تشكيل الفرق حيث توافرت الامكانات كمن يقذف طوق النجاة لشخص مشرف على الغرق . ولكن هذا التوجه لم يلق ترحابا حارا من جهات عديدة وجدت نفسها انها ستتعرض الى مشكلة نقصان الكادر . كما ان القيود الثقيلة التي تحول دون « انتقال » الموظف او العامل من وزارة الى اخرى اذا كانت صحيحة عموما فانه كان ينبغي معالجة



وجود الفنان في مكان غير مناسب بمنتهى المرونة والانفتاح . وكان يفترض الا تكون عملية تشكيل الفرق كهبة عاطفية وفجائية ، بل ان تسبقها عملية تخطيط دقيق لتاسيس فرق متكاملة ، والتنسيق مع الاكاديمية والمعاهد باعتبارها مصانع انتاج المواهب الفنية لاستقطاب خريجيها ،ومع وزارتي التربية والتعليم العالي والبحث العلمي لتخصيص عدد من البعثات والزمالات لرفد فرق المستقبل .

فرقة البصرة هي البداية :

شكلت مديرية المسارح « فرقة البصرة للتمثيل » من فنانـي البصرة البارزين ، اعتمدت بادىء الامر صيغة « التعاقد » لتقديم المسرحيات . كانت البداية عام ١٩٧٤ الا انه لم يعترف بها رسميا . ونهض حينذاك الفنان سعدون العبيدي احد مخرجي الفرقة القومية بمهمة اعداد الكادر حرفيا ، فادخل فناني الفرقة دورة تدريبية في الصوت والالقاء واللياقة الجسمية . ولم تتكرر المبادرة في الفرق الاخرى ، الا ان الفرقة قد شهدت بعد عامين دورة اخرى ، ولكنها في « فن المكياج » قام بالتدريب ماكير الفرقة القومية الفنان فوزي الجنابي ، ولم يستفد من هذه المبادرة ايضا في الفرق الباقية .

عرضت الفرقة وقت تشكيلها مسرحية « الرواد » لعبدالله حسن وتولى اخراجها مسؤول الفرقة محمد وهيب وهي مسرحية « السور » نفسها التي اخرجها للفرقة الام الفنان محسن العزاوي . وفي عام ١٩٧٥ عرضت الفرقة مسرحية « شناشيل حسيبة خاتون » من اعداد عبدالامير السماوي ومن اخراجه والسماوي احد اعضاء الفرقة .

وكانت « الشاهد والشهيد والتجربة » باكورة انتاج الفرقة بعد الاعلان رسميا عن تشكيلها « عام ١٩٧٦ ، والمسرحية من « تاليف » عادل كاظم عن مسرحية « سور الصين » لماكس فريش ، ادخل عليها تغييرات كثيرة اكسبت المسرحية الجديدة شخصية جديدة .

ومنذ عام ١٩٧٧ ، اخذت الفرقة تجد لها مكانا في خطط المؤسسة العامة للسينما والمسرح ، بعد ان تجاهلتها في خطة العام السابق عليه كان نصيبها جملة واحدة غامضة ومائعة ، هي « التوجه لتطوير الفرقة بشكل جاد من اجل ان تكون في مستوى المهمات التي ينتظر منها » .

وكانت مسرحية شاكر العطار المسماة « الفرحة والحسرة في اخبار البصرة » التي تولى مهمة اخراجها العبيدي ، هي المسرحية الاولى التي تقدمها الفرقة لكاتب من البصرة ، والمسرحية اليتيمة التي شهدها العام . اذا كانت الفرصة قد سنحت لجمهرة من نقاد المسرح ومن الصحفيين لمشاهدة مسرحيتي « الشاهد .. » و « الفرحة .. » في البصرة ، فان المسرحية الاخيرة قد حلت ضيفة على العاصمة ، وشدت الرحال الى مصيف سرسنك للالتقاء بالمصطافين .. وبهاتين الخطوتين تكون الفرقة قد اكتسبت خبرة التقدم الى الامام في مضمار العمل المحترف .

واذا كان انقضاء ثلاثة اعوام (ما بين ٧٤ و٧٧) غير كاف لتشخيص طبيعة « توجه » الفرقة او تحديد « مهامها » فكان يفترض في خطة المؤسسة لعام ١٩٧٨ ان تكون منبهة لخلل السنوات السابقة ، وان تثبت انها ستقدم نفسها نموذجا لحسن تنظيم عمل الفرقة والالتزام بما تقطعه من وعود ، الا انه يبدو ان ما كان يهم الخطة تحديد « الكم » حتى وان لم يقترن بتحديد دقيق « لنوع » الهموم والقضايا الاكثر اقترابا من احتياجات الجمهور . جاء في الخطة ان الفرقة ستقدم « عملين مسرحيين يخصص احدهما للاطفال ، وزيارة المحافظات .. » الجنوبية . فاذا كانت الفرقة قد افلحت في زيادة نصيب المتفرجين الكبار مسرحية اضافية ، الا ان ذلك جاء على حساب نصيب فلذات اكبادنا . فقد عرضت الفرقة « حب على الترتار » التي اعدها مسؤول الفرقة الجديد الفنان عبدالاله عبدالقادر عن مسرحية « حدث في اركوتسك » لالكسي اربوزوف . سبق لهذه المسرحية ان قدمتها فرقة مسرح اليوم ، احدى فرق العاصمة الاهلية عام ١٩٧٧ من اخراج الفنان عبدالوهاب الدايني ، باسم « الحفارة » بعد اعدادها . اخرج مسرحية البصرة الفنان العبيدي ، وبها يكون المخرج قد التقى للمرة الثالثة بالفرقة . وقدمت للكبار مسرحية « الشهداء ينهضون » التي اعدها الكاتب نبيل بدران عن مسرحية « سبع سواقي » لسعدالدين وهبه . وادخل عليها تغييرات معينة بغية جعلها تتماشى والظروف التي استجدت بعد حرب تشرين عام ١٩٧٣ ، وقام باخراجها د . سعدي يونس ، وهي اول عمل ينهض باخراجه بعد انضمامه للفرقة القومية . بذلك تكون الفرقة قد تحولت الى حقل لتجربة عملين لاثنين من المخرجين الجدد . وفضلت الفرقة ان تعرض احدهما في محافظة شمالية على ان تقدمه في محافظة جنوبية كما تعهدت في الخطة .

وواصلت المؤسسة النهج نفسه في التخطيط لعمل الفرقة في عام ١٩٧٩ بتقديم ثلاثة اعمال احدها للاطفال . فكانت مسرحية « طير السعد » لقاسم محمد التي سبق للقومية ان قدمتها من اخراج مؤلفها عام ١٩٧٠ ، اولى المسرحيات التي يخرجها احد اعضاء الفرقة الفنان نصير عوده . واعقبتها بمسرحيتين اخريين للاطفال هما « حبة القمح » لعبدالاله عبدالقادر ومن اخراج نصير عوده ايضا ، و « فرحة اللي يشوف دنيا » لشاكر العطار ومن اخراج محمد البياتي عضو الفرقة . الجديد الذي طلعت به الفرقة في طريقة عرض المسرحيتين الاخيرتين ، والخروج بهما من القاعات التقليدية الى الاماكن المكشوفة ، وهو خروج محفوف بمخاطر لانه ينحو منحى تجريبيا وفي ميدان لا يشجع كثيرا على التجريب ، الا وهو « مسرح الاطفال » وكانت حصيلة العام مناقضة تماما للعام السابق ، فقد تضاعفت نصيب الصغار ، بينما لم يكن نصيب الكبار سوى مسرحية واحدة هي « نهر المواويل » من تاليف شاكر العطار ومن اخراج الفنان فتحي زين العابدين ، من مخرجي الفرقة القومية الذي امتحن قدراته في فرقة البصرة . والى هذا العام لم تحظ الفرقة بدعوة من الفرقة الام ، كما نوهت الخطة في طاقتها في الاخراج وادارة المسرح والاضاءة ، كان يمكن ان تثمر ما ينفع فرقة البصرة في تطوير قدرات كادرها .

الفرق الاخرى والتخطيط :

لم تفصح خطة المؤسسة العام ٧٨ عن اشياء كثيرة وتفصيلية فيما

يخص فرق المحافظات الاخرى ، وكل ما جاء فيها ان مديرية المسارح بصفتها المسؤولة عن ادارة الفرق ، ستسعى الى « تكوين فرقة او اكثر في المحافظات التي تتمتع بشروط موضوعية ملائمة لتشكيل هذه الفرق » واضافت « لما كان تشكيل فرق كهذه يتطلب توفير بعض الخبرات والظروف الحرفية والفنية ، فان المديرية ستسعى الى توفير النص المناسب بانتقائه من بين النصوص التي قدمتها الفرقة الفرقة القومية او التي وقع الاختيار عليها مع حرص اكيد على توفير النص المحلي ، كما ستعمل المديرية على استضافة بعض الفنانين في تلك الفرق واشراكهم في المراحل التحضيرية والتنفيذية لبعض الاعمال » وكانت نتيجة هذه المساعي المعلنة ظهور « فرقة كربلاء للتمثيل » الى الوجود ، قدمت مسرحية « كان يا ما كان » لقاسم محمد ومن اخراج نعمة ابو سبع . سبق للمسرحية ان قدمتها الفرقة القومية من اخراج مؤلفاتها نفسه عام ١٩٧٦ . وظهور فرق اخرى لم يعلن عن نية تاسيسها كفرقة « نينوى للتمثيل » التي قدمت عام ١٩٧٨ مسرحية « حكاية انسان مع والي السلطان » لخليل ابراهيم ومن اخراجه ايضا . و « فرقة اربيل » وقد خطط للواحدة منها تقديم ثلاثة اعمال احدها نص لمؤلف عربي .

وشهد عام ٧٩ ولادة « فرقة ديالى للتمثيل » التي لم يذكر اسمها في الخطة ، قدمت « الضحكة » لقيس لفتة مراد ومن اخراج سالم الزبيدي وانقضى العام دون ان تقدم فرقة اربيل التي كانت ضمن الخطة ، ايا من الاعمال الثلاثة على غرار ما قامت به فرق اخرى .

قدمت فرقة كربلاء مسرحية « عريس لبنت السلطان » للكاتب الكويتي محفوظ عبدالرحمن ، ومسرحية الاطفال « سر الكنز » لقاسم محمد ، في الوقت ذاته الذي كانت الفرقة الام تقدمها على قاعة

مسرح الخلد . وتولى مهمة اخراج المسرحيتين الفنان نعمة ابو سبع . ومما يلفت الانتباه ما جاء في كراس المسرحية . فقد خلعت الفرقة على « سر الكنز » صفة « المسرحية الشعبية » متذرعة باحدى نتائج استطلاع اراء الجمهور المسرحي في العاصمة والقائلة بان ٦٨٫٦٪ من المشاهدين يفضلون النصوص العراقية ، في حين ان هذه النسبة تخص مسرحيات الكبار ولا شأن بها بمسرحيات الاطفال كما هو شأن مسرحية « سر الكنز » وان المسرحية قد اعدت في الاصل عن مسرحية « كنز الحمراء » للكاتبة الامريكية جيرالدين برين سيكس .

وقدمت فرقة بابل للتمثيل مسرحيتي « ابو الامين الخليج والجارية شموس » للكاتب الفلسطيني نواف ابو الهيجاء ، « شيموكين » للشاعر معد الجبوري ، اخرج الاولى د . سعدي يونس ، واخرج الثانية مسؤول الفرقة فيصل معارك . اما فرقة نينوى للتمثيل فقد عرضت « الشهداء ينهضون » واخرجها مسؤول الفرقة محمد نوري طبو ، واعقبتها بمسرحية « شيموكين » التي سبق ذكرها ومن اخراج شفاء العمري من خارج الفرقة . وبذلك لم تستطع اية فرقة الوفاء بالتزاماتها كاملة طبقا لما حددته خطة العام .

اذا كانت المديرية قد اولت المتفرجين كبار السن الاهتمام ، فانها لم تستطع التغلب على المصاعب التي تحول دون حق اطفالنا في التمتع بثمار الفن المسرحي على الرغم من الاهتمام البالغ الذي تحيطهم به الدولة . وقد كان بالامكان الوصول الى اطفال المحافظات اما بواسطة فرق المحافظات نفسها بحل ازمة النص ، واما بانتقال فرقة العاصمة باحدى مسرحياتها .

تصورات :

ان تصورات المديرية عن مهمات فرق المحافظات ومعطيات الواقع الفني كما عكستها خطة المؤسسة لعام ١٩٧٩ تستحق مناقشة خاصة. فقد جاء فيها « ان جمهور المحافظات على العموم ، هو جمهور حديث العهد بالمسرح ولابد من العمل على اجتذابه الى قاعات العرض باعمال سهلة وممتعة ومؤثرة » !

من المعروف ان ثمة فروق حضارية وثقافية نسبية تتميز بها محافظة عن اخرى ، وان النشاط المسرحي ، الذي تنهض بمهمته فرق الهواة ، عريق في الموصل والبصرة المدينتين اللتين عرفتا المسرح منذ زمن باكر يعود الى العشرينات ان لم يكن قبل ذلك ، وازدهرت الحركة المسرحية في بعض السنوات وبشكل خاص ما بين ٧١ و ٧٧ وعرفت هذه المحافظات نشاطا مسرحيا « منظما » و « شبه احترافي » . اذ تشكلت « فرقة مسرح كربلاء الفني » عام ١٩٦٩ ، وهي فرقة تتميز بتماسكها وحسها العملي في النفاذ الى جمهور محافظ بواقع اجتماعي محافظ . وعرفت يعقوبة مركز محافظة ديالى منذ عام ١٩٦٩ فرقتي « مسرح ديالى » و « يعقوبة للتمثيل » اللتين كانتا تتباريان على كسب الجمهور لمواصلة العمل . وعرفت الحلة مركز محافظة بابل في مطلع عام ١٩٧٢ ظهور « فرقة بابل للتمثيل » كما شهدت الموصل منذ عام ١٩٦٩ ولادة « فرقة الرواد للتمثيل » .

من هنا يمكن القول ان مديرية المسارح قد وجدت ارضا فنية شبه ممهدة وخبرة لا بأس بها وقدرات تشكل اساسا لا غنى عنه في تشكيل الفرق ، الا ان العقبة الكبرى التي كانت تقيد نشاط هذه الفرق التي لم تكن تهدف الى الربح اساسا ، تتمثل في « ضعف الامكانات المادية » الى جانب الظروف الصحية الاخرى . اما القول بان الجمهور بحاجة الى اعمال « سهلة » فينم عن نظرة توحي بان جمهور المحافظات لا يستسيغ او يحتفي باعمال ذات « مستوى فني رفيع » ! وهو تصور يضر العملية الانتاجية والحياة الثقافية في آن واحد .

وان ما جاء في الخطة بـ « اقتصار كل فرقة على (تقديم) ثلاثة او اربعة اعمال في الموسم الواحد تجنبا للارهاق » عدد متواضع قياسا الى امكانات الحركة الفنية الحقيقية في تلكم المحافظات . وقد كان دافع مديرية المسارح للتواضع في قبول هذا العدد الضئيل من المسرحيات ، رغبتها في ان توسع الفرق دائرة نشاطها بالخروج من مراكز المحافظات الى قطاعات جديدة من المتفرجين ، وهذا ما لم يحصل – مع الاسف – الا على ايدي فرقة واحدة هي فرقة البصرة . ولعل السبب الرئيس يرجع اصلا الى عدم تحقيق « صيغة الاحتراف الكامل » ومازالت العلاقة بين المؤسسة والفرق – ماعدا فرقة البصرة – علاقة « تمويل الانتاج » و « فتح المقرات المؤثثة » . وحتى فرقة البصرة فان معظم كادرها باستثناء ثمانية عشرة فنانا يتعاملون



بصيغة « العقد » وهي صيغة تخضع لاعتبارات ليست جميعها اعتبارات الكفاءة الفنية . ومن المعروف ان الاحتراف بشكله العلمي لا يقتصر على دفع نفقات الانتاج ..

كانت احدى ثمار هذا النمط من العلاقة القاصرة المزيد من « المركزية المتشددة » وعلى حساب التقاليد « الديمقراطية » التي ارست الفرق الاهلية بعض دعائمها من خلال انظمتها الداخلية وممارستها ، فالفرق الجديدة ليست لها انظمة او قواعد عمل تضبط العلاقة بين الطرفين بما فيه خير العملية الابداعية .. وغالبا ما يضطر المتنفذون في هذه الفرق ، رغبة منهم في استمرار عجلة الانتاج على الدوران ، الى الرضوخ لممارسات وظروف غير مقتنعين بها اصلا ، وابرز مثال على ذلك القبول بانتاج نصوص مسرحية غير راضية عنها كمسرحية « الشهداء ينهضون » .

اشكالات اخرى :

مما يثير الانتباه ان التصورات السالفة الذكر عن « المهام » و « المعطيات » تعني فيما تعنيه رغبة دفينة لالغاء « التاريخ » السابق للفرق والشطب على اسهاماتها الماضية في زرع الفن المسرحي بين الجمهور . وقد لعبت « الدعاية » دورا واضحا في الايهام بان تشكيل فرق جديدة مقطوعة الصلة بالماضي نزوع نحو تضخيم حجم المنجزات .. ومثل هذا النهج بقدر ما هو مناف للعلم والتاريخ فانه يدل في حقيقة امره على نزعة مظهرية وشكلية .

لم تستطع المؤسسة بعد ، ايجاد حل للمعضلة التي جابهت ، ومازالت تجابه الحركة المسرحية عموما ، هذه الفرق والمتمثلة في « قلة النص المحلي الجيد » فلجأت مديرية المسارح الى الحل الذي لا يكلف جهدا كبيرا وذلك باعادة تقديم نصوص سبق ان استهلكتها الفرقة الام ، فاذا كان هذا الحل مقبولا – الى حد ما – في مسرحيات الاطفال لما يتصف به الاطفال من خصوصية معينة ، فان اعادة انتاج المسرحيات الاخرى على ايدي فرق اخرى ليس سوى تبذير الاموال وهدر للطاقات لا مبرر لهما . ولعل انشغال اعضاء الفرقة القومية باعمال فنية مجزية (سينمائية واذاعية وتلفزيونية) وتمثيل القطر في الخارج هو سبب مراوحة الفرقة في مكانها وتفضيلها على الانتشارات الى قطاعات متعطشة الى المسرح . ومن الغريب الاصرار على تقديم مسرحية اتفق الجميع على اخفاقها الشنيع ، من قبل ثلاث فرق مسرحية في فترة متقاربة كانما هناك نوع من المزايدة ، هي مسرحية « الشهداء ينهضون » التي قدمتها الفرقة الام من اخراج سليم الجزائري وفرقتا نينوى من اخراج محمد نوري طبو ، والبصرة من اخراج سعدي يونس ، وتقديم « سر الكنز » من اخراج قاسم محمد ونعمة ابو سبع في كل من بغداد وكربلاء ، و « شيموكين » من اخراج شفاء العمري وفيصل مبارك في كل من نينوى وبابل ، و « حرم صاحب المعالي » من اخراج محسن العزاوي وعبدالاله عبدالقادر في كل من بغداد والبصرة .

لا اظن ان هذه الطريقة في الانتاج لصالح العملية الابداعية .. لان اية مقارنة ينساق اليها البعض عن حسن نية او غفلة ، بين مستويات الاعمال المقدمة ستفضي الى احباط كادر هذه الفرقة نفسيا او تلك .

ما تمخضت عنه الاعمال :

، عززت اعمال الفرق بغض النظر عن القيم الفكرية والفنية التي تمخضت عنها ، الثقة في نفوس الفنانين بامكانية تحريك الحياة المسرحية ، وكانت عملية تمويل الانتاج الخط الاول الذي امسكوا به هذا من جهة ، وجهة اخرى تمخضت الاعمال عن جملة من الظواهر

التي ارى ان من الضروري الوقوف عندها مليا .

لقد انساق بعض المخرجين لاشباع طموحهم الشخصي الى « التجريب » مع انه لم تنهيء مستلزماته واحتياجاته . لا غبار على مشروعية « التجريب » ولكنه يصبح عبئا ثقيلا على الحركة المسرحية في المحافظات اذا لم يظهر « المختبر » الذي يستوعبها ويوظفها . ويخيل الي ان المهمة الاساسية لفرق المحافظات ، في هذه المرحلة على الاقل ، هي العمل على كسب الجمهور باعمال ذات صبغة اكاديمية تلتحم في نسيجها المتعة الفنية والقيم الفكرية التقدمية .

اصبح مبدأ « المكافأة المادية » الذي اخذ تنتهجه المؤسسة اسوة بما هو حاصل في عموم المؤسسات الثقافية والفنية ، حقا مكتسبا ، ولكنه افضى من جانب آخر الى بروز ظاهرة « التكسب » و « استئثار » البعض بالاكبر قدر من المكافآت حتى وان كانت على حساب المستوى الفني العالي .

لا ينكر ان بعض الاعمال قد حقق مستوى معقولا من النجاح الفني ، الا ان غالبيته العظمى كان في مستوى لا يبعث على فخر كبير .. مع الاعتراف بان الحماسة والاخلاص وحب الفن من ابرز الخصال التي يتمتع بها فنانو المحافظات الذين يشعرون انهم ضحية نظرة متخلفة تضعهم في الصفوف الخلفية . ونرى ان الاستفادة من المقترح الخاص بتشكيل « لجنة درامية استشارية » احد الحلول في رفع مستوى اعمال الفرق . تضع اللجنة افكارا ومقترحات وملاحظات خاصة بالنص والعرض المسرحي في متناول الفرق قبل ان تواجه جمهورها . وان الاستعانة بالاختصاصيين في الحقول غير الفنية (التاريخ والادب والحضارة) ترفع من شأن الاعمال . ان اية مشورة تضيء جوانب النص ومعالجته الفنية وتبصر العاملين بجوانب لا تتصل بصلب تخصصهم الفني ، تساعد على اغناء عطائهم الفني . فعلى سبيل المثال لا الحصر ان ملابس مسرحية « شيموكين » كانت خليطا من عصور اشورية وسومرية وبابلية في حين ان مخرجها فيصل مبارك كان يهمه ان يكون امينا للبيئة التاريخية ، وان ملابس مسرحية « الضحكة » خليط من عصور عباسية وعثمانية .

ومن المصاعب الاخرى التي تثقل كاهل الفرق قلة العدد التقنيين واداريي المسرح والمصممين والفنيين ، واصبحت الحاجة الى رفع مستوى الكادر التمثيلي والتقني والاداري حاجة ملحة ومسؤولية وطنية وتاريخية لا تحتمل التأجيل ، وان ذلك لا يمكن ان يتم حقيقة وموضوعيا الا من خلال تفرغ الكادر المسرحي تفرغا كليا وزجه في العمل على اسس سليمة .

ومن التقاليد الحميدة التي سعت المؤسسة الى ترسيخها استضافة عدد من النقاد والصحفيين لمشاهدة عروض المحافظات . اذا ما نظرنا اليه من حسن الظن بدوافع تجشم مصاعب هذه الضيافة ، فان ردود افعال معظم الفنانين التي اعقبت المناقشات المفتوحة بينهم وبين الاخرين ، لم تكن دائما ودية وطيبة ، فقد كان معظمهم ينتظر – كما اظن – ان تتناول الملاحظات وجها واحدا من وجهي العملة الفنية ، وذلك بازجاء المديح السخي ليس الا . ويقابلون الملاحظات السلبية حتى وان قيلت بلباقة ونبل مقاصد ، بعصبية وتشنج ويقابلونها في كثير من الاحيان بالانسحاب او السخرية ومن ثم سحب الثقة بالنقد المسرحي كليا . وتحت تأثير ما نشرته الصحافة ، وجدت المؤسسة نفسها منساقة باتجاه تضييق نطاق هذا التقليد الديمقراطي السليم بدلا من اتاحة الفرصة لاكبر عدد من ذوي الشأن والعلاقة باغناء اعمال الفرق بالملاحظات ، وفتح باب المناقشات الصريحة والبناءة على مصراعيها وتوجيهها وجهة مفيدة كجزء من مهمتها في تربية الكادر فنيا وديمقراطيا وفسح المجال لتبادل الخبرات والدروس بين الصحفيين والنقاد من جهة والفنانين من جهة اخرى .. ليكونوا على بينة من الهموم المشتركة التي هي مسؤولية جماعية ، والسعي لمناقشة وضع الحركة المسرحية بما يعزز مكانتها وسمعتها وفعاليتها ■

■ علي مزاحم عباس

رسالة المغرب

البحث عن هوية ثقافية متجددة

(١) منهجية طرح السؤال :

لعل الحديث عن المغرب الثقافي والادبي اليوم ، لا يمكن ان ينفصل في شيء عن اثارة موضوع المغرب باكمله ، كنشاط بشري ، وحركة اجتماعية كبرى تكمن هويتها في مجرى تطور وبحث دائبين عن تحقق وتعذر على مستوى ايقاع العصر والتدافع اليومي لمطامح الجماهير مع كل ما تصطدم به من اشكال العنت والاحباط على اختلاف اشكالها .

ومن ثم ، فان الثقافة والادب المغربيين اليوم هما ، قبل ان يكونا نتاجات مباشرة على صعيدي التنظير ، والتحليل ، والابداع ، هما فعل تاريخي يستمد مقوم وجوده من استثمار رغبة عميقة لا في اقامة تصالح مع الحاضر او التراث ، او اقامة توافق وهمي مع ذات مزعومة ، كما كان عليه الشأن في الماضي في البنية الايديولوجية والابداعية ، وانما دفع متوتر ومتزن ، في آن ، بمشروع التغيير الاكبر بدفع وجدان الشعب وضمائر مثقفيه ومبدعيه في اتجاه اعادة بنية انفسهم وكيانهم التاريخي والحضاري بنيئة اذ تعرف ان ارتباطها بالوطن العربي حتمي تقيم امتن الوشائج بمتغيرات العصر الكبرى ولا تتهرب من رياحه العاتية باسم اصالة غالبا ما تسخر للتدجين او الاجهاض الحركة التاريخية الصاعدة من احشاء اجيال رهنت مصيرها للمستقبل .

ولربما وجدنا في الندوة الهامة التي عقدها اتحاد كتاب المغرب، عن الرواية العربية الجديدة ، ودعي لحضورها العديد من الروائيين والنقاد العرب ، مدخلا ومفتاحا لفهم عمليتي التوازن والتكامل الذي يطبع منهج التفكير الثقافي والادبي لدى ادباء المغرب . وان كنت لا اقصد القيام بتغطية صحفية لانني سابقت الى ذلك ، فانني اود



وضع اليد الخاصة المذكورة ، والتي تعتبر في الوسط الثقافي المغربي علامة مميزة وربما نظر اليها مثقفو المشرق وهم الذين طالما اداروا الظهر لاصقاع المحيط ، نظرة استنكار او استهجان .

لقد بلورت المداخلات المغربية في ندوة الرواية العربية الجديدة. رؤية المشروع الثقافي المغربي ، في احد جوانبه ، اي على صعيدي النقد والابداع الادبيين ، ومن خلفهما الرؤية الفكرية ـ الشمولية ، اقول بلورت منظومة العناصر الذهنية ـ الاجتماعية ، التاريخية التي اذ تنطلق من مغرب عروبي ، ساخت جذوره زمنا طويلا في تربة المشرق العربية ، وطلعت فروعه الاولى من مسقي هـذه التربة ، وتلبس بمفاهيمها ، سواء تعلق الامر بالماضي السحيق ، ابتداء من تاريخ الفتوحات الاسلامية ووصولا الى عهد الحركة التحريرية من ربقة المستعمر ، او مع مرحلة اعادة تاسيس الكيان الوطني على اسس برنامج الحركة الوطنية والتقدمية . ولن يكون من المبالغة في شيء لو قلنا ان المغرب الثقافي ذي الخصوصية الذاتية كان شبه غائب تماما، كهوية منبثقة ومتكونة من عناصر التربة المغربية . لقد كان الاتباع للمشرق سائدا ، وهو هنا لم يكن يفهم البتة على انه كذلك بقدر ما كان الاحساس به يمر عبر مسلك الانتماء الديني والقومي . وفيما اخذت ترتعش بعض النباتات والازاهير الاولى من حقول مسها الإخصاب التدريجي . وبينما بدأ المغرب ، بدأ من الستينات وعلى امتدادها ، ودخولا في الثمانينات بهيكل ذاته وبعدد منظوراته على مستويات التكوين الوطني ، التحرري ، اقتصاديا واجتماعيا ، وينشيء مبدعوه في مختلف الاجناس الادبية ، عطاءاتهم الاولى التي وهي تخرج من الرحم المشرقي ، ما تلبث اذ ترى النور ان تنطلق بخطى مغايرة بعض الشيء وتنطق لغة مختلفة .

ولشدما عانى مثقفو المغرب وادباؤه ، وقبل ذلك عانت الايديولوجية التقدمية المغربية ، ومازال ، لا من احقية الاعتراف بها في المحافل المشرقية ، بل اعني من ذلك اليوم ، من مشروعية ان تكون لها توجهاتها الخاصة ورؤاها المتميزة بحكم التميز الجغرافي ، والسوسيو ـ ثقافي ، وكذا بحكم ضرورة واهمية تباين المسالك والمنظورات الفكرية والابداعية . واذا كان بعض الكتاب الزوفين والمشرعين من المغرب قد اعتبروا ان دخولهم الى المشرق من باب مجلاته الواسعة والدائمة الصيت هو الشهادة لهم بأنهم كتاب حقيقيون ، فان جيلا آخر ظهر وهو في طريق الظهور والتمكن لم تعد هذه قضيته ولا مبتغاه ، بقدر ما يشغل نفسه وتفكيره وابداعه ، خاصة ، كما اصبحت تشغل دور النشر العربية كلها بالسوق المغربية ! ، فينشغل بانجاز ذاته التي اذ تتكامل مع المشرق تستفيد من معطيات الفكر الانساني كله ، وتقدم اضافتها المرتبطة بها .

الدلالة العميقة لندوة فاس ، هي بعض من هذا الذي ذكرناه وسواه ، وهو ما اعتبره اخوة المشرق عقوقا اي تطوير منهجية البحث والتأمل بما يكفل لنا تعميق النظر في انتاجنا الثقافي والادبي ، والابتعاد به عن مزلات الثرثرة والهرطقات الخطابية ، تحت ضغط شعارات عابرة او مقولات مسطحة . والانشداد الى جاذبية الجدة والمغايرة التي تحفل بها مناهج العلوم الانسانية ، في حقل الدراسات اللسنية والسيميائية والادبية ليس منزعا تنطعيا ، بل هو امتلاك اكثر من اداة للفهم والاستبصار والتحليل ، لتعددية منظورات الفهم وفق الزخم الذي يمتلكه العمل الابداعي او لا يمتلكه ، ثم خلق لمناطق عازلة ، ولكن وضع الانتاج العربي ، على مشرحة التنظير المعمق والابتعاد به عن فوغائية النقد السطحي الذي لم يقدم سوى انهار من الثرثرة .

هل في مثل هذا الكلام نبرة ادعاء وغرور ، لا سيما في رسالة مغربية الى المشرق تريد ان تكون اداة تواصل الانفصال ! ما احسبني اتقل الا شعورا سائدا في جو ادبي بذاته . ولربما جاز الاتفاق مع مايذكر من ان طموح الادب المغربي ، وتطلع النقد الجديد في المغرب ، اكبر من حجم المادة الابداعية واكثر تضخمة من قوامه الرقيق حتى الان ربما جاز ذلك بحق .

بيد ان اهم ما قلناه ، او مالم نقله ، حتى اللحظة ، بصدد معالجة ما بات ، من حقنا ان نسميه اشكالية التواصل بين مشرق ومغرب هو ان طموح التعبير التجديد ، هنا او هناك ، واحد او ينبغي ان يكون كذلك ، وبأن ما يمكن ان يعمق شعار الوحدة . على المستوى الثقافي ، قد يكون هو وفرة وغنى وتعددية التجارب الثقافية، واسترداد مختلف التجارب او تبؤها بالمناخ العلماني ، الذي يؤمن

قبل كل شيء بحرية التفكير وحرية طرح السؤال ، والذي لا جدال فيه ان المغرب الثقافي والادبي ، اليوم ، دخل مسلسل طرح السؤال ومساءلة السؤال ذاته بحثا عن التركيب الذي يستجيب لتوقه العارم .

(٢) هل انفرجت ازمة النشر

في الوقت الذي تلتهم فيه المطابع في مختلف البلدان العربية، كل شهر ، عشرات الكتب ، وتتنوع واجهات المكتبات بالجديد من المنشورات ، وقل ان يعاني النتاج الجيد وحتى المتوسط ، احيانا، من مشكل الوصول الى القراء، تظل ازمة النشر في المغرب غير قابلة للحل . ولان المشكل عويص فعلا ، ويستحق وقفة متانية ودقيقة ، نقفز عليه ، الان ، لنواجه مباشرة آخر ما اخرجته المطابع المغربية او على الاقل جزءا من هذا الاخير مبتدئين بالديوان الذي صدر للشاعر احمد الجوماري ، والذي يحمل عنوان « **اشعار في الحب والموت** » .

ان شعر احمد الجوهاري يحاول من خلال معاناته الفردية المريرة ان يتحسس الاوجاع التي كانت تمسك بخناق جيل ما بعد الاستقلال ، وان ينتزعها من ضياعها الفردي لتتحول الى قضية تاخذ بعدها الموضوعي من ركام الكبت والاحباط . وبالفعل فقد كانت المأساوية في خطوطها واليافها الاولية ، ولم تكن قد تشابكت بل وتعنكبت كما اصبحت عليه على امتداد السبعينات . ولكن احمد الجوهاري امتلك نبؤة تذوق طعمها ، وبالتالي ، التعبير عنها ، وجاء هذا التعبير كاشفا عن موهبة تمتلك قدرة العطاء . ضمن الفترة الثقافية التي وجدت فيها ، وفي ظل المناخ السياسي والاجتماعي القائم ، تمتلك قدرات الشاعر الغنائي الذي يفرد مأساته بعد ان استقرت في نفسه المأساة الاجتماعية ـ الجماعية ، وان استطاعت قصيدة ، الجوماري ان تكون قصيدة الكل والواحد ، في ان فانها ظلت متمسكة بتفردها : اي في كونها السمت اكثر من اي شيء اخر نبوءة الالم الفردي وصدور هذا الديوان«اشعار في الحب والموت» يعد ، من غير شك ، حدثا ادبيا هاما لانه لشاعر ينتمي الى الاسماء الاولى والرائدة التي اوجدت ، بجد التجارب الفعلية للشعر الحديث ، او قصيدة التفعلة ، ولانه استطاع ، مع اخرين ، وتحت تاثير النماذج المتفوقة لدى رواد الشعر العربي الجديد في الشرق ، خلق ذائقة فنية مغايرة ، وتنمية جملة من الاحاسيس والصور غير المألوفة لدى القارىء في المغرب .

لكن اهمية صدور هذا الديوان لاحمد الجوهاري ، وهو ديوانه الاول ، بينما ما اكثر ما نشر شاعرون بالمغرب من دواوين ، تبرز في ان صاحبه رغم انتمائه الى جيل سابق مازال قادرا على تطوير تجربته الشعرية الخاصة ضمن التجربة العامة ، ويحتفظ لنفسه ودون منازع ، بموقع الشاعر الغنائي ، لكنها تلك الغنائية غير المائعة او عديمة الغور ، بل هي بقدر ما تترنح في قمة الشجن ، الشجن صلاة غربة يومية ، بقدر ما تحاول عقلنة نفسها والبحث عن الاستواء في عالم مختل ، لا لاظهر هذا على صعيد المكابدة او بلورة هذه المكابدة داخل النص ، بل يتجاوزه الى اخضاع القصيدة ، فنيا لمقتضيات النص الغنائي ـ المركب .

في طرف ثان ، وفي مجال الكتابة القصصية ، قاص جديد ، ينشر لاول مرة مجموعة قصصية ، بعد ان نشر في الصحافة . مجموعته وجه في المرايا محاولة طيبة لاستدراج آخر للواقع ضمن النص القصصي . وعملية الاستدراج ، هذه ليست جديدة بالمرة : بل هي قدر القصة المغربية منذ مطلع الستينات والى الوقت الراهن . لكن محاولة الكاتب احمد زيادي لريد اقامة توازن وتطابق بين الواقع والنص ، بما يجعل هذا الاخير يكاد يتحول الى مرآة ناصعة تعكس اوصاب المجتمع وهموم الواقع ، وهنا تكمن معضلة هذه المجموعة وعطبها الاساس ، ذلك ان الرغبة الملحاح عنه بعض الكتاب لاقامة معادلة بين الواقع والنص غالباً ما تؤدي الى الاسفاف وتشويه الواقع نفسه دون تحقيق منشد الواقعية الفنية .

ورغم ان مجموعة « وجه في المرايا » لم تستطع ان تقدم اضافة فنية ، في سياق تطور القصة القصيرة بالمغرب ، او في توافر تجريبها، الا انها اذ تعتبر المشكلة الاجتماعية ، شاغلها الاول ، ولاتفهم صياغة النموذج القصصي خارج سلم القيم السائدة منها والمغمور ، مازال يفوتها فهم جوهر تشكيل التجربة الادبية ـ الدرامية التي تستطيع اقامة التناسب والتوافق بين الواقع كمعطى والفن كمكابدة وتجربة .

في لقاء بمجموعات قصصية جديدة صدرت مؤخرا سنتمكن من بسط هذه القضية التي لاتشغل النقد الادبي ، في المغرب فحسب ، بل النقد العربي مطلقا .

الدار البيضاء ـ احمد المديني

رسالة تونس

الحركة المسرحية العربية في المهجر « باريس »

وجدت الجالية العربية في فرنسا، نفسها تعيش في مناخ ثقافي وحضاري لا تتلاءم مع قيمها ومفاهيمها الثقافية القومية . وبالتالي لا تلبي حاجاتها . ومن هنا فان التجارب الثقافية الاولى ـ والتجارب المسرحية على وجه التحديد ـ جاءت استجابة لرغبة مكبوتة في التعبير عن الشخصية الثقافية العربية .

ولما كان العمال العرب في الهجرة لا يشكلون مجتمعا مستقرا له مقوماته واركانه الثابتة . بل مجرد كيان غير طبيعي تطوقه قيم وممارسات ثقافية اوربية راسخة . فان المحاولات المسرحية الاولى كانت وليدة وضع خصوصي وكانت افرازا لمواجهة ثقافية وحضارية بين كيان عربي مطوق قمعت قيمة الثقافية وعاداته ولغته القومية وبين محيط حضاري اقوى يسعى الى اذابة الشخصية العربية وصهرها في المجتمع الفرنسي .

تلك هي اذن الظروف الخصوصية التي هيأت لظهور منتجين ثقافيين بين العمال والطلبة العرب بباريس ومن ثم ادت الى توليد أدوات تعبير تحمل الطابع العربي وتكشف الهوية الثقافية والحضارية للجالية العربية المهاجرة .

البدايات المترددة :

من الرجال الاوائل الذين عملوا على بعث حركة ثقافية عربية في الهجرة ، عند بداية السنوات السبعين الجزائريان محمد بودية (وكان اداريا في « مسرح الغرب الباريسي») وكاتب ياسين والتونسي المولدي زليلة . هولاء بداوا يسعون الى التعبير عن هموم المهاجرين بأدوات ثقافية . بيد ان هذه التجربة كانت تشكو من عائق ذاتي كبير ، لانها لم تركز الجهد على خلق نواة صلبة من المنتمين للميدان الثقافي والمنتجين الحاذقين الذين رسخت اقدامهم في قطاع من قطاعات الثقافة، ومن هنا فان الابعاد السياسية تغلبت في هذه المحاولة الاولى على الابعاد الثقافية ، بحكم كونها اعتبرت الثقافة مجرد شكل من اشكال التعبير عن رفض الواقع السياسي في الوطن الام .

ولذلك فان بعض من واكبوا هذه التجربة مثل الفنان التونسي احمد السنوسي ، اعتبروها « رد فعل سياسي اكثر منها محاولة لتاسيس حركة ثقافية ثابتة الاركان » .

على ان هذه المحاولات الاولى ، بالرغم من محدوديتها شكلت منطلقا لظهور تجارب انضج واكمل ، اذ ادت الى خلق « مجموعة العمل والنشر الثقافي العربي بفرنسا » في شهر اذار (مارس) ١٩٧٣ ، التي كانت استمرارا لعمل بعض المجموعات الثقافية الهاوية والعمالية في المهجر الفرنسي . ولكن الميزة الاولى التي طبعت عمل هذه المجموعة هي انها اعتبرت المسرح محور نشاطها مع العناية بمظاهر الانتاج الثقافي الاخرى . ومن ثم استقطبت عددا من المحترفين المختصين في الميدان المسرحي مثل محمد ادريس والفاضل الجعايبي وتوفيق الجبالي الى جانب عناصر نسائية مثل راضية الحلواني ونعيمة المهدي .

ومن هنا بدأت تجربة مسرحية ذات اسس خصوصية متبلورة ، تتجاوز ما اتسمت به المحاولات الاولى من ضبابية في الرؤية وقصور في الطاقة التبشرية والفنية . ووضعت « مجموعة العمل » في طليعة اهدافها التعبير عن الهوية الثقافية العربية وقد سجلت ذلك احدى المجلات الادبية الفرنسية اذ قالت : « ان الخاصية الاولى لهذه العروض المسرحية هي انها تتم باللغة العربية ، وخاصيتها الثانية هي انها تتوجه اساسا الى جمهور من العمال المهاجرين »(١) .

ومن اجل تحقيق تلاحمها مع هذا الجمهور ابتكرت «المجموعة» طرقا رائدة وراقية في عرض اعمالها المسرحية، فهي لم تحصر نفسها داخل اركاح المسارح الفاخرة ، بل كانت تتنقل الى حظائر العمل لتعرض فيها اعمالها وتدفع الجمهور الذي تريد التعبير عن مشاغله وهمومه اليومية ، الى ابداء رايه ومناقشة الخطاب المسرحي المعروض امامه .

وقد ولد هذا التوجه الخصوصي اشكالا جديدة في الاخراج وفرض كتابة ركحية خصوصية بدورها ، ويشير الى ذلك الفنان توفيق الجبالي بقوله : « لقد راعينا في عملنا كدور الشباب والاحياء العمالية والمصانع وحظائر التنقل الى جميع الاماكن التي نستطيع ان نعرض فيها عملنا كدور الشباب والاحياء العمالية والمصانع وحظائر البناء التي تشهد احداثا مشابهة لمسرحياتنا » .

غير ان هذه التجربة المسرحية لم تكن في قطيعة مع محاولات تطوير الكتابة الركحية ومع نمو الحركة المسرحية في الوطن الام ، ذلك ان الفنانين المغتربين كانوا يتابعون المحاولات التجديدية في المسرح العربي وخاصة في اقطار المغرب العربي . وكان لمسرحية كاتب ياسين « محمد خذ حقيبتك» تاثيرا خاصا على الحركة المسرحية في المهجر. « فقد ولد منها منظور جديد للمسرح ، وبدات تؤشر لقطيعة مع الفرجة « البريئة » (او قل اللا سياسية) المنتشرة في اقطار المغرب العربي » كما يقول الكاتب المغربي الطاهر بن جلون(٢) .

وحاولت « مجموعة العمل والنشر الثقافي العربي بفرنسا » تجسيم رؤيتها المسرحية الجديدة من خلال عملها الاول ، وهو ابرز انتاج قدمته المجموعة : مسرحية « قاسم عزاز » التي اعدت بصفة جماعية ، وهي علامة هامة في تطور الحركة المسرحية العربية في المهجر الفرنسي. « قاسم عزاز » والمنعطف الحاسم في الحركة المسرحية

« قاسم عزاز » والمنعطف الحاسم في الحركة المسرحية المهجرية :

شكلت هذه المسرحية في نصها واخراجها واقبال جمهور المهاجرين العرب على مشاهدتها نقطة تحول بين مرحلتين في تطور الحركة المسرحية المهجرية : مرحلة البدايات المتذبذبة والضبابية ومرحلة النضوج والعمق . « وقاسم عزاز » هو بطل حكاية تونسية تروي للجمهور وتمثل كانها تجري في ساحة قرية عربية ، اذ يجلس بعض الممثلين ارضا في شكل دائري ، هؤلاء هم المتفرجون ، في حين يجلس ممثلون اخرون في وسط الدائرة ويحملون زهورا بيضاء ويضعون على وجوههم اقنعة . وطبعا لا يتكلم الممثلون بالفرنسية . بل يتكلمون العربية في صيغة

استعمالها اليومية في الوطن الام . لان المسرحية تروي احداث قصة تدور في بلد من البلدان العربية المصدرة لليد العربية العاملة . فقاسم عزاز هو عاطل عن العمل يبحث عن مصدر لاعالة ابنائه وتوفير قوتهم ، وعندما يغادر قريته للسؤال عن العمل في المدينة يتعرض لاهانات ومعاملات فظة من البرجوازيين ، وتطول به رحلة البحث حتى يعثر على شغل في حظيرة بناء . لكنه يموت بمجرد عثوره على الشغل من جراء حادث عمل . على ان المسرحية لا تروي الا احداث اليومين الاخيرين من حياة قاسم عزاز ، ولكنها تعكس من خلال اسلوبها الفني المتقدم تعقيدات الواقع الاجتماعي الذي يفرز ظاهرة الهجرة ، وكما يقول الطاهر بن جلون فان « هذا المسرح الشعبي حقا ، بوصفه يستلهم من تراث الشعب الثقافي ومن تطلعاته عبر النضالات اليومية من اجل حياة كريمة ، وهو امل الاستقلال) ، ينطوي في صلبه على قدر من النقد والفضح . ليست الدولة على استعداد لتقبله او مواجهته » [٢] ومن هنا ساهمت مسرحية قاسم عزاز في تركيز اتجاه مسرحي واقعي جديد ، وفي بلورة ادوات فنية ناضجة وبالتالي في خلق تقاليد مسرحية ملتزمة بقضايا الكادحين ومعتمدة عليهم في ترويج نتاجاتها .

واذا كنا نقول ان « قاسم عزاز » شكلت الانطلاقة الصلبة للمسرح المهجري فلان انفضاض ابرز الفنانين الذين انجزوا مسرحية « قاسم عزاز » من « مجموعة العمل والنشر الثقافي العربي بفرنسا » لم يؤد الى توقف المسار المسرحي ، بل ان هذا المسار تواصل وارتقى الى مرحلة اخرى . فالاطار الذي ركزته « مجموعة العمل » نجح في استيعاب عناصر جديدة من الفنانين الذين هاجروا في سنة ١٩٧٤ من اقطار المغرب العربي الى فرنسا ، واعتمدوا على الخلفية الثقافية التي تركتها النواة الاولى ، ليحققوا اعمالا جديدة . وفي نهاية سنة ١٩٧٤ كان اكثر من ستين شابا من محبي المسرح ملتحقين لدراسة نص مسرحية « المداح » ، ولكن بمرور الزمن وتبلور المسرحية جرت عملية غربلة وفرز داخل المجموعة ، ولم يبق منها الا ١٣ عنصرا من العناصر الصلبة تولت انجاز العمل وتحويله الى المسرح ومن هذه العناصر احمد السنوسي والمنصف ذويب والهاشمي بن فرج وتوفيق قيقة ورضا التليلي ورجاء بن فرج . وكانت هذه المجموعة المسرحية تصدر عن وعي بالفراغ الثقافي الذي تعيشه الجالية العربية في المهجر ، التي تحولت الى كيان اجتماعي هامشي يعاني انفصاما ثقافيا حادا ، اذ لا تربطه بالمجتمع الفرنسي الذي يطوقه الا سواعد ابنائه .

وبالرغم من ان كل الجاليات المهاجرة كانت تعيش الازمة ذاتها . مثل الاتراك والافارقة والبرتغاليين والايطاليين واليوغسلاف . فان اول من خلق نشاطا ثقافيا خصوصيا واصيلا ، يرتبط ويتغذى من جذور الثقافة الام . هم العرب ابناء الاقطار المغربية . ويرجع هذا السبق الى عاملين اساسيين حسب تحليل الفنان احمد السنوسي :

اولهما : ان العرب يملكون ثقافة عريقة وثرية . بحيث انهم اصبحوا لا يستطيعون العيش بدون مناخ ثقافي يكتنفهم ويغذيهم ، وحتى العرب القدامى كانوا حين يرحلون ، ينقلون معهم كل وسائل عيشهم بما في ذلك مناخهم الثقافي الذي يصاحب رحلاتهم ويشكل عنصرا قارا ومتجذرا في بنائهم الاجتماعي ، ومن هنا فان هذه الخاصية الحضارية ، التي تمثل قيمة من القيم الثقافية العربية . تفسر الخلفية الموضوعية التي رشحت المهاجرين العرب قبل الجاليات الاخرى في فرنسا ، للمبادرة بخلق تقاليد ثقافية واعمال فنية خصوصية .

وثاني العوامل التي تفسر هذه الاسبقية يكمن في ارتباط فرنسا ارتباطا خاصا بالمجتمع العربي في شمال افريقيا ، ذلك ان الاستعمار التوطيني مكن العرب المغاربة من حذق اللغة الفرنسية والتعرف على خصائص المجتمع الفرنسي من الداخل ، وبالتالي فقد يسر لهم انتزاع منابر ثقافية للتعبير عن قضاياهم وهمومهم ولممارسة العادة الثقافية العربية .

ولاشك ان هذه العوامل الموضوعية قد رشحت الجالية العربية المهاجرة لان تنشط وتؤمن لنشاطها الثقافي شروط الاستمرارية والاستقرار ، ولذلك فبعد النجاح الواسع الذي لقيته مسرحية « قاسم عزاز » ، وجدت مسرحية « المداح » التي بدا العمل فيها عند اواخر سنة ١٩٧٤ وبدا ترويجها في السنة الموالية ، انتشارا عريضا امام جمهور العمال المهاجرين من مختلف الجنسيات ، وخاصة في المهرجانات سواء في فرنسا او في بلدان اوروبية اخرى . وبرزت المسرحية بافتتاحها للمهرجان الثقافي الاول للهجرة في غرة جوان ١٩٧٥ في مدينة « سوران » الفرنسية الذي اصبح ينتظم كل عام في مدن فرنسا .

واذا كانت مسرحية « قاسم عزاز » تعالج موضوع النزوح من القرى الى المدن ، من خلال قصة فلاح يأتي الى العاصمة بحثا عن العمل ، ولكنه يموت بعد طول عناء عندما يعثر على عمل ويتعرض لحادث شغل ، فان « المداح » عادت الى فترة الاستعمار المباشر ، لتصور صراع الفلاحين مع قوى الاقطاع المتحالفة مع المحتل ،

فالتناقض هنا يفصل بين العمال المضربين الذين ثاروا على المعمر الفرنسي واضربوا عن العمل وبين المعمر الذي يريد اخضاعهم عن طريق شيخ القرية واعيانها الذين

بكرهونهم على العودة الى العمل .

وفي حين كتب نص مسرحية « قاسم عزاز » محمد ادريس واخرجها الفاضل الجعايبي ، فان مسرحية « المداح » قد كتب نصها المنصف ذويب واخرجت بصفة جماعية . ولكن ، رغم المجهودات الفردية ، فان طابع العمل الجماعي ظل هو الغالب على هذه النتاجات المسرحية .

ومهما يكن من امر فان « المداح » شكلت مكسبا في المستويين السياسي والجمالي بحكم تقدم رؤيتها الفكرية وتجذر ادواتها الفنية في التربية العربية . ومن الملاحظ ان جميع المشاركين في المسرحية كانوا من التونسيين وذلك بسبب انتمائهم الى اطار ثقافي يسمى « المجموعة التونسية للمسرح العربي بالهجرة » ولكن كانت تنشط بصفة موازية لهذه « المجموعة » فرقة مسرحية اخرى هي فرقة « العاصفة » التي كانت تجمع خليطا من العمال المهاجرين ومن الفرنسيين ، ولم تكن لها خلفية فكرية وسياسية ناضجة وصلبة ، وقد انتجت « العاصفة » مسرحيتان ناطقتان بالفرنسية وتتخللهما مواقف ناطقة بالعربية ،كانت الاولى بعنوان :

"Ça travaille, Ça travaille et ça Farme Sa Jueule"

" C'est la vie de château pourvu gue ça dure"

والثانية بعنوان :

(انها حياة القصور شريطة ان تدوم) . وكانت المسرحيتان ضعيفتين من الناحية الفنية ، ويعزى ذلك الى عدم ايمان اصحاب « فرقة العاصفة » بالقيمة الفنةوتقديمهم الجانب السياسي في العمل المسرحي على النواحي الجمالية والفنية ، ثم ان تركيبة هذه الفرقة التي كان يوجد على راسها فرنسيون ، جعلتها بالرغم من النوايا والاهداف التقدمية للقائمين عليها ، تعجز عن اجتراح كتابة مسرحية اصيلة ونوعية .

وفي المقابل حاولت مجموعة المسرح العربي تأسيس كتابة فنية تعتمد على تخير الموضوع وانتقاء اللغة والبحث عن الجودة الفنية لنقل خطاب فكري وسياسي بعيدا عن الشعاراتية والمباشرية .

وبعد مسرحية « المداح » تفرق معظم افراد المجموعة اما لبدء تجارب جديدة الى الوطن ، ولكن النواة الباقية استقطبت عناصر جديدة ، فشارك معها فرنسيون وجزائريون ومصريون ، وانكبوا على اعداد مسرحية « جحا » . ولكن بحكم توسع قاعدة الفرقة وشمولها لفنانين عربا من غير التونسيين ، تغيرت تسميتها الى « المسرح العربي في الهجرة » . وقد صاغت المجموعة ارضية العمل تقوم على ضرورة العمل الجدي لتوفير الاصالة للانتاج الفني المسرحي وعلى الانطلاق من منظور تقدمي يهدف الى توعية المهاجر وربطه بثقافته الوطنية وبمجتمعه الاصلي .

وتتمحور مسرحية « جحا » على فكرة التوازي بين العامل المهاجر العربي وبين المعاون الفني الفرنسي الذي يغرر به ويرسل الى البلدان العربية في شمال افريقيا فيجد نفسه في وضع دون ما كانوا يعدونه به . ولئن ركزت هذه المسرحية على القواسم المشتركة بين المهاجر العربي والمعاون الفرنسي ، فاننا نعتقد ان واقع الطرفين مختلف جوهريا ، ففي حين تشكل هجرة اليد العاملة افرازا لواقع الهيمنة وتعبيرا عن سياسة استغلال السواعد العربية التي تنهجها الامبريالية الغربية ، فان المعاونين الفنيين يشكلون جزءا واداة لسياسة الهيمنة الثقافية والتكنولوجية .

بيد ان ابداء هذه التحفظات الاساسية على محتوى مسرحية « جحا » لا يجعلنا نغفل عن التطويرات الهامة التي جاءت بها في مستوى الكتابة الركحية ، ذلك انها ادخلت استعمالا جديدا للموسيقى في العمل المسرحي. تمثل في التخلي عن الموسيقى المسجلة والاستعاضة عنها بالخلق الموسيقي المستوحى من روح المسرحية ومن محتواها ، والنابع ايضا من عاداتنا وتراثنا الاصيل . وكانت عروض مسرحية « جحا » التي تجاوزت المائة عرض ، بمثابة تنشيط ثقافي شامل ينطلق من المسرح ليلم بعدة فنون اخرى كالرسم والموسيقى . اذ كانتتنظم مع العروض المسرحية معارض رسم ولوحات راقصة وغيرها من وسائل التنشيط .

وبعد مسرحية « جحا » انتجت فرقة « المسرح العربي في الهجرة » مسرحية « الخبز المر » وهي مستوحاة من الجرائم العنصرية التي يرتكبها الفاشيون من اقصى اليمين الفرنسي ضد الجالية الاجنبية المهاجرة ، وبالدرجة الاولى ضد العرب . وقد اعدت المجموعة قبل كتابة هذه المسرحية وثائق مفصلة حول جريمة عنصرية تتمثل في قتل فرنسي لعامل مهاجر ، ولكن « العدالة » الفرنسية تبرىء ساحة المجرم على اعتبار انه كان في حالة دفاع شرعي ، فتنتهي المحاكمة بحفل وتعج القاعة بالتصفيق وكأننا بازاء مسرحية ! هذه هي الحادثة الحقيقية . (وليست سوى عينة) ، التي انطلق منها اعضاء المسرح العربي لاعداد مسرحية « الخبز المر » التي تفضح انحياز القضاء الفرنسي من جهة ، ومرارة عيش العمال العرب والمهاجرين عموما من جهة اخرى .

وبالرغم من النجاح الطيب الذي لاقته مسرحية « الخبز المر » فان المجموعة اتفقت على ايقاف عملها

استعمالها اليومية في الوطن الام . لان المسرحية تروي احداث قصة تدور في بلد من البلدان العربية المصدرة لليد العربية العاملة . فقاسم عزاز هو عاطل عن العمل يبحث عن مصدر لاعالة ابنائه وتوفير قوتهم ، وعندما يغادر قريته للسؤال عن العمل في المدينة يتعرض لاهانات ومعاملات فظة من البرجوازيين ، وتطول به رحلة البحث حتى يعثر على شغل في حظيرة بناء . لكنه يموت بمجرد عثوره على الشغل من جراء حادث عمل . على ان المسرحية لا تروي الا احداث اليومين الاخيرين من حياة قاسم عزاز ، ولكنها تعكس من خلال اسلوبها الفني المتقدم تعقيدات الواقع الاجتماعي الذي يفرز ظاهرة الهجرة ، وكما يقول الطاهر بن جلون فان « هذا المسرح الشعبي حقا ، بوصفه يستلهم من تراث الشعب الثقافي ومن تطلعاته عبر النضالات اليومية من اجل حياة كريمة (وهو امل الاستقلال) ، ينطوي في صلبه على قدر من النقد والفضح . ليست الدولة على استعداد لتقبله او مواجهته » (٢) ومن هنا ساهمت مسرحية قاسم عزاز في تركيز اتجاه مسرحي واقعي جديد ، وفي بلورة ادوات فنية ناضجة وبالتالي في خلق تقاليد مسرحية ملتزمة بقضايا الكادحين ومعتمدة عليهم في ترويج نتاجاتها .

واذا كنا نقول ان « قاسم عزاز » شكلت الانطلاقة الصلبة للمسرح المهجري فلان انفضاض ابرز الفنانين الذين انجزوا مسرحية « قاسم عزاز » من « مجموعة العمل والنشر الثقافي العربي بفرنسا » لم يؤد الى توقف المسار المسرحي ، بل ان هذا المسار تواصل وارتقى الى مرحلة اخرى . فالاطار الذي ركزته « مجموعة العمل » نجح في استيعاب عناصر جديدة من الفنانين الذين هاجروا في سنة ١٩٧٤ من اقطار المغرب العربي الى فرنسا ، واعتمدوا على الخلفية الثقافية التي تركتها النواة الاولى ، ليحققوا اعمالا جديدة . وفي نهاية سنة ١٩٧٤ كان اكثر من ستين شابا من محبي المسرح ملتحقين لدراسة نص مسرحية « المداح » ، ولكن بمرور الزمن وتبلور المسرحية جرت عملية غربلة وفرز داخل المجموعة ، ولم يبق منها الا ١٣ عنصرا من العناصر الصلبة تولت انجاز العمل وتحويله الى المسرح ومن هذه العناصر احمد السنوسي والمنصف ذويب والهاشمي بن فرج وتوفيق قيقة ورضا التليلي ورجاء بن فرج . وكانت هذه المجموعة المسرحية تصدر عن وعي بالفراغ الثقافي الذي تعيشه الجالية العربية في المهجر ، التي تحولت الى كيان اجتماعي هامشي يعاني انفصاما ثقافيا حادا ، اذ لا تربطه بالمجتمع الفرنسي الذي يطوقه الا سواعد ابنائه .

وبالرغم من ان كل الجاليات المهاجرة كانت تعيش الازمة ذاتها ، مثل الاتراك والافارقة والبرتغاليين والايطاليين واليوغسلاف ، فان اول من خلق نشاطا ثقافيا خصوصيا واصيلا ، يرتبط ويتغذى من جذور الثقافة الام ، هم العرب ابناء الاقطار المغربية . ويرجع هذا السبق الى عاملين اساسيين حسب تحليل الفنان احمد السنوسي :

اولهما : ان العرب يملكون ثقافة عريقة وثرية ، بحيث انهم اصبحوا لا يستطيعون العيش بدون مناخ ثقافي يكتنفهم ويغذيهم ، وحتى العرب القدامى كانوا حين يرحلون ، ينقلون معهم كل وسائل عيشهم بما في ذلك مناخهم الثقافي الذي يصاحب رحلاتهم ويشكل عنصرا قارا ومتجذرا في بنائهم الاجتماعي ، ومن هنا فان هذه الخاصية الحضارية ، التي تمثل قيمة من القيم الثقافية العربية ، تفسر الخلفية الموضوعية التي رشحت المهاجرين العرب قبل الجاليات الاخرى في فرنسا ، للمبادرة بخلق تقاليد ثقافية واعمال فنية خصوصية .

وثاني العوامل التي تفسر هذه الاسبقية يكمن في ارتباط فرنسا ارتباطا خاصا بالمجتمع العربي في شمال افريقيا ، ذلك ان الاستعمار التوطيني مكن العرب المغاربة من حذق اللغة الفرنسية والتعرف على خصائص المجتمع الفرنسي من الداخل ، وبالتالي فقد يسر لهم انتزاع منابر ثقافية للتعبير عن قضاياهم وهمومهم ولممارسة العادة الثقافية العربية .

ولاشك ان هذه العوامل الموضوعية قد رشحت الجالية العربية المهاجرة لان تنشط وتؤمن لنشاطها الثقافي شروط الاستمرارية والاستقرار ، ولذلك فبعد النجاح الواسع الذي لقيته مسرحية « قاسم عزاز » ، وجدت مسرحية « المداح » التي بدا العمل فيها عند اواخر سنة ١٩٧٤ وبدا ترويجها في السنة الموالية ، انتشارا عريضا امام جمهور العمال المهاجرين من مختلف الجنسيات ، وخاصة في المهرجانات سواء في فرنسا او في بلدان اوروبية اخرى . وبرزت المسرحية بافتتاحها للمهرجان الثقافي الاول للهجرة في غرة جوان ١٩٧٥ في مدينة « سوران » الفرنسية الذي اصبح ينتظم كل عام في مدن فرنسا .

واذا كانت مسرحية « قاسم عزاز » تعالج موضوع النزوح من القرى الى المدن ، من خلال قصة فلاح يأتي الى العاصمة بحثا عن العمل ، ولكنه يموت بعد طول عناء عندما يعثر على عمل ويتعرض لحادث شغل ، فان « المداح » عادت الى فترة الاستعمار المباشر ، لتصور صراع الفلاحين مع قوى الاقطاع المتحالفة مع المحتل ،

فالتناقض هنا يفصل بين العمال المضربين الذين ثاروا على المعمر الفرنسي واضربوا عن العمل وبين المعمر الذي يريد اخضاعهم عن طريق شيخ القرية واعيانها الذين

يكرهونهم على العودة الى العمل .

وفي حين كتب نص مسرحية « قاسم عزاز » محمد ادريس واخرجها الفاضل الجعايبي ، فان مسرحية « المداح » قد كتب نصها المنصف ذويب واخرجت بصفة جماعية . ولكن ، رغم المجهودات الفردية ، فان طابع العمل الجماعي ظل هو الغالب على هذه النتاجات المسرحية .

ومهما يكن من امر فان « المداح » شكلت مكسبا في المستويين السياسي والجمالي بحكم تقدم رؤيتها الفكرية وتجذر ادواتها الفنية في التربة العربية . ومن الملاحظ ان جميع المشاركين في المسرحية كانوا من التونسيين وذلك بسبب انتمائهم الى اطار ثقافي يسمى « المجموعة التونسية للمسرح العربي بالهجرة » ولكن كانت تنشط بصفة موازية لهذه « المجموعة » فرقة مسرحية اخرى هي فرقة « العاصفة » التي كانت تجمع خليطا من العمال المهاجرين ومن الفرنسيين ، ولم تكن لها خلفية فكرية وسياسية ناضجة وصلبة ، وقد انتجت « العاصفة » مسرحيتان ناطقتان بالفرنسية وتتخللهما مواقف ناطقة بالعربية ،كانت الاولى بعنوان :

"Ça travaille, Ça travaille et ça Farme Sa Jueule"

" C'est la vie de château pourvu gue ça dure"

والثانية بعنوان :

(انها حياة القصور شريطة ان تدوم) . وكانت المسرحيتان ضعيفتين من الناحية الفنية ، ويعزى ذلك الى عدم ايمان اصحاب « فرقة العاصفة » بالقيمة الفنةوتقديمهم الجانب السياسي في العمل المسرحي على النواحي الجمالية والفنية ، ثم ان تركيبة هذه الفرقة التي كان يوجد على راسها فرنسيون ، جعلتها بالرغم من النوايا والاهداف التقدمية للقائمين عليها ، تعجز عن اجتراح كتابة مسرحية اصيلة ونوعية .

وفي المقابل حاولت مجموعة المسرح العربي تأسيس كتابة فنية تعتمد على تخير الموضوع وانتقاء اللغة والبحث عن الجودة الفنية لنقل خطاب فكري وسياسي بعيدا عن الشعاراتية والمباشرية .

وبعد مسرحية « المداح » تفرق معظم افراد المجموعة اما لبدء تجارب جديدة الى الوطن ، ولكن النواة الباقية استقطبت عناصر جديدة ، فشارك معها فرنسيون وجزائريون ومصريون ، وانكبوا على اعداد مسرحية « جحا » . ولكن بحكم توسع قاعدة الفرقة وشمولها لفنانين عربا من غير التونسيين ، تغيرت تسميتها الى « المسرح العربي في الهجرة » . وقد صاغت المجموعة ارضية العمل تقوم على ضرورة العمل الجدي لتوفير الاصالة للانتاج الفني المسرحي وعلى الانطلاق من منظور تقدمي يهدف الى توعية المهاجر وربطه بثقافته الوطنية وبمجتمعه الاصلي .

وتتمحور مسرحية « جحا » على فكرة التوازي بين العامل المهاجر العربي وبين المعاون الفني الفرنسي الذي يغرر به ويرسل الى البلدان العربية في شمال افريقيا فيجد نفسه في وضع دون ما كانوا يعدونه به . ولئن ركزت هذه المسرحية على القواسم المشتركة بين المهاجر العربي والمعاون الفرنسي ، فاننا نعتقد ان واقع الطرفين مختلف جوهريا ، ففي حين تشكل هجرة اليد العاملة افرازا لواقع الهيمنة وتعبيرا عن سياسة استغلال السواعد العربية التي تنهجها الامبريالية الغربية ، فان المعاونين الفنيين يشكلون جزءا واداة لسياسة الهيمنة الثقافية والتكنولوجية .

بيد ان ابداء هذه التحفظات الاساسية على محتوى مسرحية « جحا » لا يجعلنا نغفل عن التطويرات الهامة التي جاءت بها في مستوى الكتابة الركحية ، ذلك انها ادخلت استعمالا جديدا للموسيقى في العمل المسرحي، تمثل في التخلي عن الموسيقى المسجلة والاستعاضة عنها بالخلق الموسيقي المستوحى من روح المسرحية ومن محتواها ، والنابع ايضا من عاداتنا وتراثنا الاصيل . وكانت عروض مسرحية « جحا » التي تجاوزت المائة عرض ، بمثابة تنشيط ثقافي شامل ينطلق من المسرح ليلم بعدة فنون اخرى كالرسم والموسيقى . اذ كانت تنظم مع العروض المسرحية معارض رسم ولوحات راقصة وغيرها من وسائل التنشيط .

وبعد مسرحية « حجا » انتجت فرقة « المسرح العربي في الهجرة » مسرحية « الخبز المر » وهي مستوحاة من الجرائم العنصرية التي يرتكبها الفاشيون من اقصى اليمين الفرنسي ضد الجالية الاجنبية المهاجرة ، وبالدرجة الاولى ضد العرب . وقد اعدت المجموعة قبل كتابة هذه المسرحية وثائق مفصلة حول جريمة عنصرية تتمثل في قتل فرنسي لعامل مهاجر ، ولكن « العدالة » الفرنسية تبرىء ساحة المجرم على اعتبار انه كان في حالة دفاع شرعي . فتنتهي المحاكمة بحفل وتعج القاعة بالتصفيق وكأننا بازاء مسرحية ! هذه هي الحادثة الحقيقية . (وليست سوى عينة) ، التي انطلق منها اعضاء المسرح العربي » لاعداد مسرحية « الخبز المر » التي تفضح انحياز القضاء الفرنسي من جهة ، ومرارة عيش العمال العرب والمهاجرين عموما من جهة اخرى .

وبالرغم من النجاح الطيب الذي لاقته مسرحية « الخبز المر » فان المجموعة اتفقت على ايقاف عملها

استعمالها اليومية في الوطن الام . لان المسرحية تروي احداث قصة تدور في بلد من البلدان العربية المصدرة لليد العربية العاملة . فقاسم عزاز هو عاطل عن العمل يبحث عن مصدر لاعالة ابنائه وتوفير قوتهم ، وعندما يغادر قريته للسؤال عن العمل في المدينة يتعرض لاهانات ومعاملات فظة من البرجوازيين ، وتطول به رحلة البحث حتى يعثر على شغل في حظيرة بناء ، لكنه يموت بمجرد عثوره على الشغل من جراء حادث عمل . على ان المسرحية لا تروي الا احداث اليومين الاخيرين من حياة قاسم عزاز ، ولكنها تعكس من خلال اسلوبها الفني المتقدم تعقيدات الواقع الاجتماعي الذي يفرز ظاهرة الهجرة ، وكما يقول الطاهر بن جلون فان « هذا المسرح الشعبي حقا ، بوصفه يستلهم من تراث الشعب الثقافي ومن تطلعاته عبر النضالات اليومية من اجل حياة كريمة (وهو امل الاستقلال) ، ينطوي في صلبه على قدر من النقد والفضح . ليست الدولة على استعداد لتقبله او مواجهته » [٢] ومن هنا ساهمت مسرحية قاسم عزاز في تركيز اتجاه مسرحي واقعي جديد ، وفي بلورة ادوات فنية ناضجة وبالتالي في خلق تقاليد مسرحية ملتزمة بقضايا الكادحين ومعتمدة عليهم في ترويج نتاجاتها .

واذا كنا نقول ان « قاسم عزاز » شكلت الانطلاقة الصلبة للمسرح المهجري فلان انفضاض ابرز الفنانين الذين انجزوا مسرحية « قاسم عزاز » من « مجموعة العمل والنشر الثقافي العربي بفرنسا » لم يؤد الى توقف المسار المسرحي ، بل ان هذا المسار تواصل وارتقى الى مرحلة اخرى . فالاطار الذي ركزته « مجموعة العمل » نجح في استيعاب عناصر جديدة من الفنانين الذين هاجروا في سنة ١٩٧٤ من اقطار المغرب العربي الى فرنسا ، واعتمدوا على الخلفية الثقافية التي تركتها النواة الاولى ، ليحققوا اعمالا جديدة . وفي نهاية سنة ١٩٧٤ كان اكثر من ستين شابا من محبي المسرح ملتحقين لدراسة نص مسرحية « المداح » ، ولكن بمرور الزمن وتبلور المسرحية جرت عملية غربلة وفرز داخل المجموعة ، ولم يبق منها الا ١٣ عنصرا من العناصر الصلبة تولت انجاز العمل وتحويله الى المسرح ومن هذه العناصر احمد السنوسي والمنصف ذويب والهاشمي بن فرج وتوفيق قيقة ورضا التليلي ورجاء بن فرج . وكانت هذه المجموعة المسرحية تصدر عن وعي بالفراغ الثقافي الذي تعيشه الجالية العربية في المهجر ، التي تحولت الى كيان اجتماعي هامشي يعاني انفصاما ثقافيا حادا ، اذ لا تربطه بالمجتمع الفرنسي الذي يطوقه الا سواعد ابنائه .

وبالرغم من ان كل الجاليات المهاجرة كانت تعيش الازمة ذاتها . مثل الاتراك والافارقة والبرتغاليين والايطاليين واليوغسلاف . فان اول من خلق نشاطا ثقافيا خصوصيا واصيلا ، يرتبط ويتغذى من جذور الثقافة الام . هم العرب ابناء الاقطار المغربية . ويرجع هذا السبق الى عاملين اساسيين حسب تحليل الفنان احمد السنوسي :

اولهما : ان العرب يملكون ثقافة عريقة وثرية ، بحيث انهم اصبحوا لا يستطيعون العيش بدون مناخ ثقافي يكتنفهم ويغذيهم ، وحتى العرب القدامى كانوا حين يرحلون ، ينقلون معهم كل وسائل عيشهم بما في ذلك مناخهم الثقافي الذي يصاحب رحلاتهم ويشكل عنصرا قارا ومتجذرا في بنائهم الاجتماعي ، ومن هنا فان هذه الخاصية الحضارية ، التي تمثل قيمة من القيم الثقافية العربية . تفسر الخلفية الموضوعية التي رشحت المهاجرين العرب قبل الجاليات الاخرى في فرنسا ، للمبادرة بخلق تقاليد ثقافية واعمال فنية خصوصية .

وثاني العوامل التي تفسر هذه الاسبقية يكمن في ارتباط فرنسا ارتباطا خاصا بالمجتمع العربي في شمال افريقيا ، ذلك ان الاستعمار التوطيني مكن العرب المغاربة من حذق اللغة الفرنسية والتعرف على خصائص المجتمع الفرنسي من الداخل ، وبالتالي فقد يسر لهم انتزاع منابر ثقافية للتعبير عن قضاياهم وهمومهم ولممارسة العادة الثقافية العربية .

ولاشك ان هذه العوامل الموضوعية قد رشحت الجالية العربية المهاجرة لان تنشط وتؤمن لنشاطها الثقافي شروط الاستمرارية والاستقرار ، ولذلك فبعد النجاح الواسع الذي لقيته مسرحية « قاسم عزاز » ، وجدت مسرحية « المداح » التي بدا العمل فيها عند اواخر سنة ١٩٧٤ وبدا ترويجها في السنة الموالية ، انتشارا عريضا امام جمهور العمال المهاجرين من مختلف الجنسيات ، وخاصة في المهرجانات سواء في فرنسا او في بلدان اوروبية اخرى . وبرزت المسرحية بافتتاحها للمهرجان الثقافي الاول للهجرة في غرة جوان ١٩٧٥ في مدينة « سوران » الفرنسية الذي اصبح ينتظم كل عام في مدن فرنسا .

واذا كانت مسرحية « قاسم عزاز » تعالج موضوع النزوح من القرى الى المدن ، من خلال قصة فلاح يأتي الى العاصمة بحثا عن العمل ، ولكنه يموت بعد طول عناء عندما يعثر على عمل ويتعرض لحادث شغل ، فان « المداح » عادت الى فترة الاستعمار المباشر ، لتصور صراع الفلاحين مع قوى الاقطاع المتحالفة مع المحتل ، فالتناقض هنا يفصل بين العمال المضربين الذين ثاروا على المعمر الفرنسي واضربوا عن العمل وبين المعمر الذي يريد اخضاعهم عن طريق شيخ القرية واعيانها الذين

يكرهونهم على العودة الى العمل .

وفي حين كتب نص مسرحية « قاسم عزاز » محمد ادريس واخرجها الفاضل الجعايبي ، فان مسرحية « المداح » قد كتب نصها المنصف ذويب واخرجت بصفة جماعية . ولكن ، رغم المجهودات الفردية ، فان طابع العمل الجماعي ظل هو الغالب على هذه النتاجات المسرحية .

ومهما يكن من امر فان « المداح » شكلت مكسبا في المستويين السياسي والجمالي بحكم تقدم رؤيتها الفكرية وتجذر ادواتها الفنية في التربية العربية . ومن الملاحظ ان جميع المشاركين في المسرحية كانوا من التونسيين وذلك بسبب انتمائهم الى اطار ثقافي يسمى « المجموعة التونسية للمسرح العربي بالهجرة » ولكن كانت تنشط بصفة موازية لهذه « المجموعة » فرقة مسرحية اخرى هي فرقة « العاصفة » التي كانت تجمع خليطا من العمال المهاجرين ومن الفرنسيين ، ولم تكن لها خلفية فكرية وسياسية ناضجة وصلبة ، وقد انتجت « العاصفة » مسرحيتان ناطقتان بالفرنسية وتتخللهما مواقف ناطقة بالعربية ،كانت الاولى بعنوان :

"Ça travaille, Ça travaille et ça Farme Sa Jueule"

" C'est la vie de château pourvu gue ça dure"

والثانية بعنوان :

(انها حياة القصور شريطة ان تدوم) . وكانت المسرحيتان ضعيفتين من الناحية الفنية ، ويعزى ذلك الى عدم ايمان اصحاب « فرقة العاصفة » بالقيمة الفنةوتقديمهم الجانب السياسي في العمل المسرحي على النواحي الجمالية والفنية ، ثم ان تركيبة هذه الفرقة التي كان يوجد على راسها فرنسيون ، جعلتها بالرغم من النوايا والاهداف التقدمية للقائمين عليها ، تعجز عن اجتراح كتابة مسرحية اصيلة ونوعية .

وفي المقابل حاولت مجموعة المسرح العربي تأسيس كتابة فنية تعتمد على تخير الموضوع وانتقاء اللغة والبحث عن الجودة الفنية لتقل خطاب فكري وسياسي بعيدا عن الشعاراتية والمباشرية .

وبعد مسرحية « المداح » تفرق معظم افراد المجموعة اما لبدء تجارب جديدة الى الوطن ، ولكن النواة الباقية استقطبت عناصر جديدة ، فشارك معها فرنسيون وجزائريون ومصريون ، وانكبوا على اعداد مسرحية « جحا » . ولكن بحكم توسع قاعدة الفرقة وشمولها لفنانين عربا من غير التونسيين ، تغيرت تسميتها الى « المسرح العربي في الهجرة » . وقد صاغت المجموعة ارضية العمل تقوم على ضرورة العمل الجدي لتوفير الاصالة للانتاج الفني المسرحي وعلى الانطلاق من منظور تقدمي يهدف الى توعية المهاجر وربطه بثقافته الوطنية وبمجتمعه الاصلي .

وتتمحور مسرحية « جحا » على فكرة التوازي بين العامل المهاجر العربي وبين المعاون الفني الفرنسي الذي يغرر به ويرسل الى البلدان العربية في شمال افريقيا فيجد نفسه في وضع دون ما كانوا يعدونه به . ولئن ركزت هذه المسرحية على القواسم المشتركة بين المهاجر العربي والمعاون الفرنسي ، فاننا نعتقد ان واقع الطرفين مختلف جوهريا ، ففي حين تشكل هجرة اليد العاملة افرازا لواقع الهيمنة وتعبيرا عن سياسة استغلال السواعد العربية التي تنهجها الامبريالية الغربية ، فان المعاونين الفنيين يشكلون جزءا واداة لسياسة الهيمنة الثقافية والتكنولوجية .

بيد ان ابداء هذه التحفظات الاساسية على محتوى مسرحية « جحا » لا يجعلنا نغفل عن التطويرات الهامة التي جاءت بها في مستوى الكتابة الركحية ، ذلك انها ادخلت استعمالا جديدا للموسيقى في العمل المسرحي. تمثل في التخلي عن الموسيقى المسجلة والاستعاضة عنها بالخلق الموسيقي المستوحى من روح المسرحية ومن محتواها ، والنابع ايضا من عاداتنا وتراثنا الاصيل . وكانت عروض مسرحية « جحا » التي تجاوزت المائة عرض ، بمثابة تنشيط ثقافي شامل ينطلق من المسرح ليلم بعدة فنون اخرى كالرسم والموسيقى . اذ كانت تنظم مع العروض المسرحية معارض رسم ولوحات راقصة وغيرها من وسائل التنشيط .

وبعد مسرحية « جحا » انتجت فرقة « المسرح العربي في الهجرة » مسرحية « الخبز المر » وهي مستوحاة من الجرائم العنصرية التي يرتكبها الفاشيون من اقصى اليمين الفرنسي ضد الجالية الاجنبية المهاجرة ، وبالدرجة الاولى ضد العرب . وقد اعدت المجموعة قبل كتابة هذه المسرحية وثائق مفصلة حول جريمة عنصرية تتمثل في قتل فرنسي لعامل مهاجر ، ولكن « العدالة » الفرنسية تبرىء ساحة المجرم على اعتبار انه كان في حالة دفاع شرعي ، فتنتهي المحاكمة بحفل وتعج القاعة بالتصفيق وكاننا بازاء مسرحية ! هذه هي الحادثة الحقيقية (وليست سوى عينة) ، التي انطلق منها اعضاء المسرح العربي » لاعداد مسرحية « الخبز المر » التي تفضح انحياز القضاء الفرنسي من جهة ، ومرارة عيش العمال العرب والمهاجرين عموما من جهة اخرى .

وبالرغم من النجاح الطيب الذي لاقته مسرحية « الخبز المر » فان المجموعة اتفقت على ايقاف عملها

مؤقتا من اجل التفكير في افاق تطوير نشاطها المسرحي . غير انه اتضح . بعد مهلة التفكير هذه ، ان كل فرد من المجموعة تقريبا اتجه اتجاها خاصا . فاحمد السنوسي اعد مسرحية « بوداعة » التي تتناول بالتحليل ظروف الحياة في جبال المغرب العربي وقساوتها التي تدفع بالفلاحين الى النزوح نحو المدن . وهذه المسرحية يمكن تمثيلها كاملة بالعربية . كما يمكن ايضا تمثيلها كاملة بالفرنسية اذا كنا بازاء جمهور غير عربي ، وهي تعتمد على الغناء الجبلي وعلى اطياف الكاراكوز وعلى شخصية الحاكي الشعبية . ولذلك فان اطارها يضرب بجذوره في بيئتنا العربية المغربية .

اما هيلين كاتزاراس وفاطمة المحيرصي فقد اعدتا مسرحية « سامية » المقتبسة من كتاب « اني لوران » بعنوان « سيكلوجية حادث عابر » ، وهي تتحدث عن الجيل الثاني للهجرة اي الاطفال العرب الذين يولدون في المهجر للهجرة اي الاطفال العرب الذين يولدون في المهجر ويعيشون انفصاما حادا ، وتمزقا عميقا بين مجتمع ابائهم والمجتمع الاوربي الذي فتحوا اعينهم فيه . « وسامية » هي فتاة جزائرية حقيقية تعرفت على قصتها عالمة الاجتماع « اني لوران » ، اذ كانت الفتاة تعيش داخل بيت جزائري متزمت في فرنسا بينما تجد خارج عائلتها مجتمعا اخر له قيمه وتقاليده ومفاهيمه المختلفة تماما عن قيم عائلتها اجتماعيا وماديا وسياسيا ودينيا وثقافيا .

ولما حاولت التمرد على تقاليد عائلتها والعيش مثل صديقاتها في المدرسة ، وجدت ان المجتمع الداخلي يكبتها ويرفض ان يسمح لها بالانسجام مع العالم الخارجي ، فاختارت طريق الهروب ، واصبحت تعاكس الشبان الذين يقودون السيارات رفقة صديقتها الفرنسية الى ان تقترفا جريمة قتل ضد شاب اخذهما في سيارته وتحكم عليها المحكمة في النهاية ١٥ سنة سجنا . وفي السجن تحاول سامية بدافع اليأس ان تنتحر ، وبعد فشل المحاولة تلتقي « باني لوران » التي تتوسط لاخراجها من السجن ، وتنجح في ذلك . ومن خلال هذه القصة الواقعية نلمس اتجاه المسرح المهجري الى مواكبة مراحل تطور ظاهرة الهجرة سواء من خلال التعبير عن واقع الجيل الاول وهمومه وتطلعاته او من خلال معالجة مشاكل الجيل الثاني المقتطع من وطنه والمأزوم اجتماعيا وفكريا .

ومن الجلي ان هذين النموذجين (٤) اللذين اخترناهما من التجارب المسرحية المهجرية في اواخر عقد السبعينات : « بوداعة » و « سامية » شكلان جانبين للوحة واحدة ، هي المجتمع العربي في شمال افريقيا الذي يفرز ظاهرة الهجرة ويبتر جزءا منه ليزرع في بيئة غير بيئته الوطنية .

ولا جدال في ان هذا المسرح الذي نبت وازهر في صقيع المهاجر واكتوى بنار الغربة والعنصرية والاستغلال قد كرس الكثير من القيم والتجارب المسرحية الجديدة بواقعيتها الرائدة وجماليتها الباحثة عن الجدة والاصالة ، ومن هذه الزاوية فقد ساهم في تربية اجيال كثيرة من المسرحين ، وخاصة في الجزائر وتونس ، الذين يعملون الان على تطعيم المسرح الوطني بتلك التجارب النوعية واثرائه باضافاتها المجددة . غير ان هذا المسرح يظل مرتبطا ارتباطا مصيريا بوجود ظاهرة الهجرة ، ولذلك فهو مدعو حتما للزوال يوم تتحرر مجتمعاتنا العربية من الظروف التي تفرز هجرة السواعد العاملة الى اوربا .

■ رشيد خشانه
تونس

هوامش :

(١) مجلة « لاكانزان ليتيرار » الفرنسية ، بتاريخ ١٩٧٣/١٠/١٦ .

(٢) جريدة « الفرنسية » سبتمبر ١٩٧٣ .

(٣) المرجع نفسه .

(٤) نشير ايضا الى وجود تجارب اخرى هامة مثل مسرحية « الضفادع الصفراء » ، أو مسرحية « رحلة في اللانهائية » للفنان يوسف حميد ــ راجع « لوموند » بتاريخ ١٩٧٩/٦/٢٠ ، ص ١٩ .

رسالة مدريد

■ اسبوع الادب العربي في مدريد :

نظم للفترة من ٢٥ ــ ٢٩ شباط ١٩٨٠ المركز الثقافي العراقي في مدريد اسبوعا للادب العربي ، شارك فيه السيد سفير العراق في مدريد وعدد من اساتذة الادب العربي الاسبان ومن العراق السيد عبدالوهاب البياتي .. وطراد الكبيسي وقد اشتملت فعاليات الاسبوع هذا على :

اولا : كلمة السيد سفير العراق في مدريد الاستاذ انور صبري الذي افتتح الاسبوع بكلمة قصيرة مركزة عن الادب والفن في ظل ثورة السابع عشر من تموز ١٩٦٨ ــ القومية والاشتراكية ، والدعم الذي يلقاه الادباء والفنانون من قيادة الحزب والثورة ، والتطور الحاصل فيهما سواء في مجال الابداع او في مجال النشر والتوزيع . وكانت الكلمة على قصرها دقيقة وعلمية في رصد تطور الظاهرة الثقافية في العراق خلال الاحدى عشرة سنة من عمر الثورة .

ثانيا : ثم تلاه الدكتور بدرو مارتينيث مونتابث مدير جامعة مدريد



المستقلة ـ في اليوم نفسه ٢٥/٢/١٩٨٠ ـ بمحاضرة تحت موضوع « امكانيات الابداع في الشعر العربي المعاصر » وقد تركزت محاضرة الدكتور بدرو حول فكرتين رئيسيتين تندرجان تحت هذين السؤالين :

أ ـ ماذا يفهم من اصطلاح « الشعر الابداعي »

ب ـ منذ اي تاريخ يمكننا التحدث عن « شعر عربي معاصر » .

وفيما يخص الشعر الابداعي لاحظ المحاضر أنه يتميز بالخصائص التالية :

١ ـ ان يكون شاهداً على العصر . ولا يعني هذا ان يكون معزولاً عن الماضي او المستقبل ، بل يستمد من الماضي ليمتد الى المستقبل وبذلك يصير شعراً عالمياً متخطياً لحدود المراحل التاريخية .

٢ ـ ان يكون جزءاً من الفرد ومن الجماعة ، اي يتخطى نفسه ويتجاوزها مفهوماً لدى الجميع ، موجهاً لهم وصادراً عنهم .

٣ ـ ان يكون مفسراً لما هو خفي . فالانسان يعيش في عالم غاص بالرموز التي تحتاج الى توضيح واكتشاف . والشاعر الاصيل المبدع هو الذي يترجم هذه الرموز ويجليها .

٤ ـ ان يكون الشعر ابداعيا ، يعني ان يتعارض جذريا مع ما هو مهجور وشائع .

اما عن الحداثة في الشعر العربي المعاصر فيرى المحاضر :

١ ـ ان الشعر العربي المعاصر ظهر في النصف الثاني من القرن العشرين ـ معنى هذا القرن [illegible] الظاهرة الدائرة للوطن العربي [illegible] وتحدث [illegible] للهوية القومية .

٢ ـ تواصل الوحدة العضوية للقصيدة دون الجمود [illegible] محددة ، حيث يمكن ان نظهر ما يمكن ان [illegible] بالاغنية القصيرة ، وقصيدة المقاطع ، والقصيدة المتسلسلة والمدورة ، والقصيدة النهر ...

٣ ـ الكشف عن ايقاعات جديدة ، وهي شرط من شروط الشعر الحر .

٤ ـ تدعيم فعالية العنصر [illegible] وهي سمة مشتركة بين جميع رواد الشعر المعاصر .. [illegible] القصيدة [illegible] تركيزا وكثافة وشحنة عاطفية

٥ ـ اقتحام الرمزية الاسطورية المتكررة في الشعر العربي المعاصر . ويشكل هذا البعد ، المحور الرئيسي والقاسم المشترك بين مقاطع القصيدة وخطها الداخلي الموجه والمفسر من جهة ، ويساهم في اعطاء الشعر هذه العالمية من جهة اخرى . ويقدم نموذجا رائعا بطريقة الاستفادة من التراث العربي والاسلامي .

ان هذه الامكانات ـ كما يرى السيد بدرو مهددة باخطار واخطاء كثيرة ، يأتي في مقدمتها : الرود الذهني والجمالية التقليدية والنثرية

والابهام والبعد عن الرمز والاسطورة .. مما يعرقل رسالة الشعر الاجتماعية التي لا غنى عنها ، والتي يجب على الشاعر حملها وممارستها جنبا الى جنب ممارسته لحرية الابداع .

ثالثا : وفي اليوم الثاني ١٩٨٠/٢/٢٦ القت السيدة كارمن رويث براقو الاستاذة في جامعة مدريد المستقلة محاضرة حول المقالة الادبية العربية بين الحربين تناولت فيها نبذة عن نشوء وتطور المقالة في الادب العربي ومقومات هذه المقالة ، انها : تاملية ، وتدور حول الحرية الفردية وذات سمة معرفية واخلاقية ، ثم انواع المقالة ، وذكرت منها : المقالة الوصفية والنقدية والمقدمات الخاصة بالكتب الادبية ، ثم المقالة الايديولوجية العقائدية ، كما تتجلى جميع انواع هذه المقالات لدى طه حسين والعقاد والمنفلوطي وميخائيل نعيمة وميشيل عفلق واحمد امين وسلامه موسى وامين الريحاني .. الخ ثم المقالة الصحفية واللغوية والمذكرات او المقالة التي تدور حول التاريخ الشخصي ، الايام لطه حسين وادب الرحلات والمقالة العلمية .. الخ .

هذا وقد كانت دراسة السيدة كارمن واسعة وشاملة ودقيقة وقيمة ، واثارت مناقشات عدة .

رابعا : في اليوم الثالث ١٩٨٠/٢/٢٧ القى السيد طراد الكبيسي بحثا حول الملامح الجديدة في القصيدة العربية الحديثة ، ترجمت اجزاء مهمة منها ترجمة موزعة الى الاسبانية قام بها الاستاذ محمود الالفا مدير المركز .

وقد تطرق الكبيسي الى التقاء الشاعر العربي بالشاعر الاوربي من خلال المدرسة الصورية قربه من الواقع المعاش ، ولكنه اوقعه في وهم المدينة ـ الوحش الدابر حيث ان المدينة العربية ليست سوى قرية كبيرة لا من حيث المساحة والعمارة وحسب ، بل من حيث ما تحويه من قيم وتقاليد وممارسات نظرية او عملية ، كما اشار الى الايقاعية الجديدة في القصيدة الحديثة وصلتها بالتغيرات الطارئة في عصر العلم والتكنولوجيا والانفجارات السكانية والازمات النفسية والاجتماعية .. الخ ثم تولد عن ذلك ما عرف بالقصيدة المدورة التي تستفيد الموروث العربي القديم ـ القرآني والبابلي والملحمي والقصصي وما تتطلبه وتفرضه ايقاعات العصر المتسارعة المتواصلة التي تقطع النفس ، واشار كذلك الى ما اخذه واستفاده الشاعر الحديث من معطيات المخيلة الاجتماعية والصور التي تفرزها هذه المخيلة من خلال القصص والحكايات والاساطير والاغاني والاهازيج .

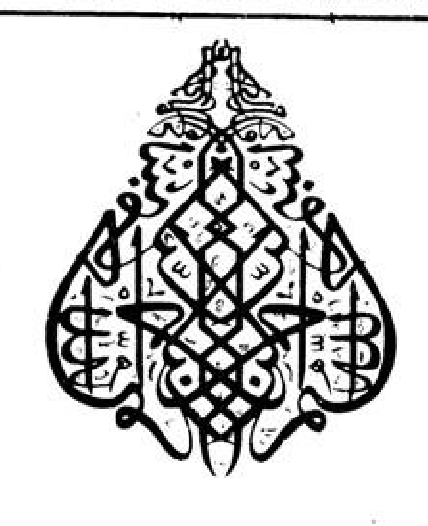
اما ما طرا على بلاغة القصيدة الحديثة ـ اللغة والجمالية من تطورات فيشكل عناية خاصة ودلالة عميقة الجذور تتصل لا بالموروث المتطور وحسب ، بل وبالواقع الاجتماعي والمتغير الثقافي وصلة كل ذلك بحياة الناس ، واقتراب لغة الشاعر من لغتهم ، دون ان ننسى الدعوات الاقليمية الضيقة والانعزالية التي تحاول ان تجرد القصيدة من محتواها الاجتماعي ودلالتها القومية سواء من خلال الدعوة الى الكتابة بالعامية او الكتابة المتعالية بحجة ارتفاع نسبة الامية بين المواطنين .

هذا وقد حظيت المحاضرة بمناقشة واسعة وعميقة من لدن جميع الحاضرين ، عربا واسبانا ، مما دل على عمق المواصلة للادب العربي من لدن الجميع واهمية مثل هذه الملتقيات .

خامسا : اما الدكتور سيرافين فيحيل فقد القى في اليوم الرابع ٢٨ـ٢ـ١٩٨٠ محاضرة عن رحلته المشهورة عن العراق وما شاهده من ما كتبه ابن بطوطه في رحلته المشهورة ، العراق وما شاهده من معالمه الحضارية والثقافية والعمرانية ..

سادسا : وكان اليوم الخامس من الاسبوع ١٩٨٠/٢/٢٩ مخصصا للاستاذ فدريك آربوس ايوسو مؤلف كتاب الادب العربي بالاسبانية حيث القى محاضرة في شعر البياتي تحت عنوان (الموت في الحياة) تحدث فيها عن خصائص شعر البياتي الذي يدور حول اساطير الموت والحياة والخلود والبعث وقد لاحظ المحاضر ان هذه القصائد عنيت بالحديث عن الوضع السياسي العربي منذ الاربعينات حتى اليوم من خلال الرمز .

وهذا يعني ان قصائد البياتي هذه انما تعبر عن معاناة الشعب



SEMANA DE LA
LITERATURA ARABE
Del 25 al 29 de febrero de 1980



CENTRO CULTURAL IRAQUI



في وضع سياسي واجتماعي معين وانها تلتقي – كتوارد خواطر – في كثير من منطلقاتها ورؤاها مع اليوت ، والكسندر بلوك .. ومع لوركا والخيام في كثير من الرموز التي تدور حول المدينة خاصة والحبيبة الصغيرة المثال .

ثم اعقب السيد فدريكو الاستاذ البياتي فالقى اربع قصائد ، سبق ان ترجمت الى الاسبانية ، هي : (قصائد حب على بوابات العالم السبع ، وبكائية الى شمس حزيران ، واولد واحترق بحبي ، واعتذار من خطبة قصيرة) وبذلك يكون قد اختتم اسبوع الادب العربي الذي سوف يقابله اسبوع للادب الاسباني يقام في بغداد خلال الاشهر القادمة .

بقي ان نقول ان الاسبوع في تقديرنا كان ناجحا ومفيدا حقا ولقي اقبالا جيدا ، ولكن كان يعوزه تغطية اعلامية اوسع . وكان سوف يكون اكثر حيوية وفائدة لو توفرت جميع البحوث والدراسات باللغتين العربية والاسبانية . ووزعت على الحضور مسبقا .

على اية حال يبدو انها التجربة الاولى ، ولابد ان يفيد المركز منها في تجاربه القادمة .

« الاقلام »

رسالة وارشو

معرض بورترية البولندي

هذا معرض مثير للغاية . وفكرته الرئيسية اكتشاف الخصائص المميزة للشخصية البولندية عبر القرون . وكان منظمو المعرض قد قاموا قبلها بتنظيم معرض (الرومانتيكية وروحها) الذي سبق ان تناولته في رسالة (الاقلام) . ومعرض (بورتريه البولندي) حوى ما يقارب ثمانية من اللوحات والمنحوتات واعمال الجرافيك ونتاجات الفنون العملية والروايات والمخطوطات والكتب والصحف المصورة والملصقات ، تعود الى سبعين مجموعة من مقتنيات المتاحف المركزية والاقليمية والمعاهد التاريخية والمكتبات ومراكز الارشيف والكنائس والاديرة والمجموعات الخاصة . وبعبارة اخرى فالمعروضات جاءت من مختلف مناطق البلاد واقدمها تنحدر من القرن الثاني عشر واحدثها من عام ١٩٧٩ . اذن فهي محاولة لرسم البورتريه الذي تشكل ، بالنسبة للمعرض ، خلال ثمانية قرون .

نظم المعرض في مقر المتحف الوطني بمدينة كراكوف – العاصمة القديمة لبولندا والتي اعتبرتها هيئة اليونسكو مؤخرا احد اثار الحضارة البشرية) واحتلت المعروضات خمس عشرة قاعة كبيرة في ثلاثة طوابق . والحق ان معظم هذه المعروضات هي بورتريهات تتفاوت في اهميتها كفن وتعبيرا او رمز . وشخوصها تنحدر من شتى الفئات الاجتماعية . فهنا صور الملوك والامراء والقساوسة والنبلاء ثم سيدات القصور من القرن الثامن عشر والحكام والجنرالات البولنديين من جيش نابليون وابطال الانتفاضات القومية والخونة الذين وافقوا على تقسيم البلاد في نهاية القرن الثامن عشر ثم الطلبة والتجار والمنفيين الى سيبيريا القيصرية والفنانين والفلاحين والعمال والساسة والصناعيين والسيدات الانيقات من فترة ما بين الحربين وبعدهما الشغيلة المتفوقين (ابطال العمل الاشتراكي) وفي الاخير اناس شارع اليوم .

هناك ايضا المشاهد والشخوص الكثيرة التي تجسد نماذج البولنديين ايجابا وسلبا ، النماذج السلوكية المعلقة بين الحقيقة والخيال والمستمدة من التاريخ والاساطير معا . فهنا الماضي الباهر والاخر المخزي ، الانتصار والهزيمة ، الابطال وشعراء السقوط ، شخوص الوساوس والعقد الشوفينية ، العمال المطلون من جداريات وملصقات الاشتراكية الواقعية من فترة الخمسينات ، واناس اليوم المتعبون منهم والاخرون ذوو الرؤوس الالبوتية المحشوة بالقش ..

لم تنظم المعروضات وفق زمنها بل موضوعها . ففي مكان واحد نشاهد مثلا لوحة لشخصية من القرن الثامن واخرى من نهاية القرن التالي وثالثة من القرن الجاري . وهذا الجمع يسمح ، على اساس المقارنة ، بادراك خصائص كثيرة في هذا البورتريه الذي يبقى بالطبع شيئا مجازيا لا يؤهلنا لتحديد صورة البولندي الحقيقية تحديدا دقيقا . والواقع ان ثمانية قرون هي حقبة ضخمة في حياة اي امة . فكل بضعة عقود يتبدل الوضع التاريخي ومعه تتبدل حرارة الغليانات السياسية والاجتماعية والدينية . يصعد الملوك البولنديون وسلالاتهم ويختفون وتتبدل حدود الدولة بين التوسع والتقلص ، ومرة تبقى بولندا على الخارطة واخرى تمحي وثالثة تظهر من جديد . وتطرأ التغيرات على مضمون الثقافة ومتلقيها وموقف الانسان من المجتمع ، والعلائق المتبادلة بين ممثلي مختلف الطبقات . فهذا ملك ذو سلطة مركزية قوية واخر جاء عن طريق الاقتراع .. وثالث ملك صوري في مملكة اقطاعيين الى ان تحل كارثة تقسيم البلاد بين الجيران الثلاثة ثم كيان مكرسكوبي لبقايا دولة وبعدها اماني الاستقلال وكامل لوحة العلاقات المعقدة والمتنوعة مع مقسمي البلاد . ثم جاء القرن العشرون ومع عقده الثاني استعادت بولندا الاستقلال الا ان صورة (البولندي المنبوذ) او (بولندا ضمير اوربا المعذب) بقيت تعيش في السايكولوجيا العامة حيث يشبهونها بالجروح القديمة التي يحسها المرء حين تبدل فصول السنة ...

وهذه امور نعرفها من قراءة التاريخ . والمعرض اراد ان يعمق او يضخم خطوطها . ورغم محاولة منظميه في التعقب الامين لمنطقات التاريخ كان هناك قدر ليس بالكافي من الشفافية والوضوح . وربما يتعذر على مجموعة منظمي المعرض القليلة ان تمسك بهذا القدر الضخم من الحقائق التي تكمن في هذا الصف الطويل من البورتريهات والمشاهد التاريخية والمجازات الخ . واحدهم شبه الحال بمشهد الظل في كهف افلاطون والذي نعتبره وجودا فعليا بدافع قصور معرفتنا عن ادراكه . كذلك فـ (مشهد الظل) هذا يشوه عددا من الامور وبينها مسألة التحولات الطارئة على الفن ووظائفه الاجتماعية . فقبل قرون كانت الفنون التشكيلية وسيلة التعبير الجليلة الملزمة والاكثر متعة في الوقت نفسه . وكان الفنان يعلم ، شأن الجميع ، انه الوحيد الذي يقدر على خلق صورة الملك الراحل او المعركة المنتصرة او عذاب القديس . وكانت مسؤوليته كبيرة اما فنان اليوم فقد حرر ، بالاساس من هذه المسؤولية بفضل الفلم والفوتوغرافيا الخ . ففن اوربا القرن العشرين تتحكم فيه قوانينه بكل نزواتها . فهو من جهة مشروطة بحرية الفنان الذي فرضت عليه ، ويا للمفارقة ! ، ضرورة التجريب ومن جهة اخرى اصبح ذا وظيفة هامشية . اذن فقد الفن في هذه القارة وظائفه القديمة . ومن هنا هذا العجز في قيامه بوظيفة المدون والعاكس المباشر للتاريخ . ومن الطبيعي ان المقصود هنا الاشكال التقليدية للفن ، فاشكاله الجديدة (الكاريكاتور والخط وغرافيك الصحافة وغيره) ذكرنا ، لحد بعيد ، بالوظائف القديمة .

ان اسباب النجاح الكبير للمعرض كثيرة . ويعترف الجميع ان اكثرها مخاطبته لمشاعر جمهوره بل الانقياد لاحكامه ومعتقداته التي تناقلها الاجيال عامة . وهناك لحظات يكشف فيها المعرض سطحية احكام ومعتقدات ما زالت سارية ليومنا هذا .

يكشف المعرض مجموعة كبيرة من الاساطير والاوهام والصور التي تبدل اشكالها . ومنظموه يبدون وكأنهم محايدون . فهم لا يرسمون المسار ـ الفكرة الرئيسية لهذه الفعالية الثقافية بل تركوا الحكم (وهو المهمة الاصعب) للجمهور الذي جاء معظمه كي ينفعل ويساق مرة اخرى مع الماضي خليطا من الحقائق والاساطير . ولغاية القرن التاسع عشر كان ماضيا ملكيا رائقا مريحا ومعطرا . ولم تدخل وحول الطرق الريفية والبؤس البشري والمسرات البسيطة وقسوة الطبيعة وآلام الناس العاديين الى الفن البولندي المقدم في المعرض الا في القرن الماضي (استثني الفولكلور في المعرض تماما) .

وهو امر اكيد ان الصورة الخارجية (الزي والمحيط) قد تبدلت عبر هذه القرون الثمانية . وهذا الشريط الطويل من التبدلات يسبب في الداخل البولندي الكثير من التفاعلات الدائمة التي تستمع ما تسميه بالتراث والهوية . والمعرض استعرض هذا الشريط بحس مسرحي يخاطب مشاعر المتفرج بل هو سيناريو مكتوب بلغة الصحافة المعاصرة عن الشخصية الوطنية وتبدلاتها وعن الوعي الجماعي المتبدل سوية مع انظمة القيم . وميزته الاولى انه قام على عنصر التشويق ، تتسلسل فكرة من عناصر متنوعة تبدو كمشاهد ابرالية تتعاقب بصورة سريعة تبعث الدوار في الرأس . الا ان اللوحة العامة لهذه العناصر بقيت معلقة بين التصوير التعبيري لتاريخ الشعب وبين ان تكون وثيقة لهذا التاريخ .

وبمعزل عن الدوافع كان السؤال الرئيسي الذي طرحه هـذا المعرض : نحن البولنديين من كنا ومن نحن ومن نريد ان نكون ؟ . وللعثور على الجواب لا بد من تسليط اضواء مختلفة . .

قبل كل شيء يكون الفن وسيلة بين وسائل عديدة لتحديد الشخصية والتاريخ وحتى هذه الوسيلة ليست بالامينة دائما . فنحن لا ننسى بأن فن حقبة الرينسانس وما تلاها ليس حرا بالمعنى المعاصر . كان فنا معمولا وفق الطلب (البلاط والكنيسة والبورجوازية . . الخ) وبقي على هذه الحال لغاية النصف الثاني من القـرن

المنصرم . والنتيجة المنطقية التي نخرج بها عند فحص احوال هذا الفن هي انه لم « يدون » التاريخ بل فسره وكان خاضعا لضرورات الابداع والتكريس للابسات معينة . وتلك اللوحات الشخصية التي شاهدناها في المعرض البولندي لا توفر ، ومهما كانت درجة كمالها ، المنطلقات الضرورية لاصدار مثل هذا الحكم والتثمين . ولعل القصد من تنظيم هذا المعرض هو جر انتباه الجمهور الكبير الى مسألة التطور الحاصل في السمات الشكلية للتصوير البورتريهي وتبعيتها المضمونية والوظائفية . كذلك اشار عدد من النقاد الى ان الفكرة الرئيسية للمعرض هي احداث التوازن في خلق الصورتين الداخلية والخارجية للبولندي من خلال هذه المادة الفنية المنحدرة من ثمانية قرون . والجدير بالذكر ان منظمي المعرض قاموا بمبادرة اصدار كتاب حول الموضوع ذاته ـ بورتريت البولندي . والكتاب هو اراء مجموعة مؤرخين بينهم مؤرخ ادبي وعالم اجتماع جاءت كتعليق على الاحداث والشخصيات التي كرست لها محتويات المعرض . والواقع ان منظمي المعرض قد اعترفوا بأن معرضهم ليس الشهادة الابرز على التحولات الناشئة في الشخصية القومية فالبورتريه لا يضاهي هنا البحث العلمي او التكريس العلمي او الادبي لهذا الموضوع .

اذا تعلق الامر بالبورتريه المعاصرة فقد كان منسوسا في المعرض. وهو امر مفهوم ان هناك صعوبة في تقديم الصورة المعاصرة للبولندي من خلال البورتريه الذي كف عن ان يكون اداة مباشرة للتشخيص والتسجيل . كذلك هناك مسألة انعدام المسافة الزمنية اللازمة للاستقراء والحكم . فهذا البورتريه انتقل اليوم . وكما قلت سابقا ، الى يد المصور الفوتوغرافي والسينمائي والتلفزيوني . هذا ولا يمكن ان نغفل هنا القصد الرئيسي للمعرض وهو رسم ملامح البولندي خلال القرون الماضية قبل كل شيء . فالصورة المعاصرة في كل مكان (في المعرض كانت على هيئة مرآة كبيرة كتب تحتها « نحن » !) .

لقد اطرت الجهات الرسمية هـذا المعرض وحتى ان صحيفة الحزب اسمته بـ (وثيقة الوعي الجماعي) . الا ان الصحيفة انتهزت فرصة الحديث عن المعرض كي تشخص مرة اخرى الكثير من سبل التفكير الشائعة والاحكام المسبقة التي لعبت دورها في تاريخ البلاد .

كان احد المبادئ الرئيسية لعصر التنوير الاوربي يقضي بان العقل موزع بصورة متساوية وعادلة على العالم . فليست هناك شعوب حكيمة او غبية بالفطرة . والشيء ذاته يمكن ان يقال عن العيوب والمزايا في الشخصية القومية . وهو امر طبيعي ؟ان تقييم تلك الصفات لا يتم وفق معيار مطلق بل نسبي يأخذ بعين الاعتبار حقائق عدة بينها السبل التاريخية لهذه الامة او تلك ثم عنصر المقارنة الذي يفيد في تحديد صورة الذات القومية (مرة قال جيته : من لا يعرف لغة اخرى لا يعرف لغته) . والان ما الـذي اكتشفه المعرض في هـذه المنطقة ؟ لا شيء ! . فكل ما قاله وعرضه معروف لـدى جمهوره ـ المجتمع البولندي ، اي تاريخ التحولات وتوازنها في الفن البولندي بين عصر وآخر . ويعرف البولنديون قطبيها الجدليين : الوعي الذاتي والحكم الذاتي المتذبذبين بين المازوكية والنرجسية . ولقد كانت ميزة المعرض تلك الطاقة الايحائية في تسجيل حالة الوعي الجماعي واستعراض الجذور التاريخية للاساطير في شتى مراحل تكونها وصياغتها .

والحق ان منظمي المعرض سعوا الى ان تتكلم المعروضات عن جميع حقب تاريخ الامة والوقوف عند كل ما يقرر ملامح الشخصية القومية . وقد تكون صالة (الرومانتيكية) هي الموفقة اكثر من غيرها في لمس ابعاد هذه الشخصية . فالفنان يمارس هنا حرية اكبر بسبب ان عصره قد برمج الانفصال عن المتلقي والموصي ايضا . وعلى حد قول فنان بولندي من تلك الحقبة (انا القائد والملاح والسفينة . .) . نعم كان ذلك الفنان يريد تجسيد الشخصية القومية في احلك فترات محو الهوية ، او لصيرورة القوى الكبرى لتحرير الشعب من الاحتلال التجزيئي . وكان هذا الفنان على رأس الموجة الوطنية الصاعدة التي جرفت المجتمع كله لدرجة ان الشاعر البولندي المعروف تسيريان كاميل نورفيد (من القرن الماضي) قال مرة (نحن لسنا بمجتمع بل راية قومية كبيرة . ففي اللحظات العظام نحن عظام . وفي الواجبات اليومية نحن مهملون) .

لم يكن المعرض درسا معادا لمادة التاريخ او الادب او تاريخ الفن . انه محاولة سرد سريع عثرت على تسمية مثيرة : بورتريه البولندي . الا ان الوزن النوعي للمعرض نحسه في موقع آخر وهو التأثير السايكولوجي الذي تحدثه مثل هذه الفعالية الثقافية التي ارادت ان تكون اكثر من معرض اعتيادي للوحات الشخصية . وهـذا التأثير لمسته مثلا في سجل الملاحظات الخاص بالمعرض . وكان معظم المدونين من الشباب . احدهم كتب : تأثرت للغاية باللوحات التي تتحدث عن كفاح البولنديين من اجل الاستقلال . وقالت شابة : انا فخورة بمثل هذا التاريخ . وثالث كتب : كي نعشق الوطن علينا ان نتعرف على تراثه (ورابع : اين انت ايها البولندي المعاصر ؟ اين شقتك الصغيرة ؟ لقد تجزأت على يد الفنانين المعاصرين الى ذرات وبلوتونك الاخضر والقرمزي والازرق . .) .

لقد كان المعرض محاولة حققت نجاحا نسبيا في تركيب صورة البولندي والذي هو عملية ليست بالسهلة نظرا لتلك الشحنة الانفعالية التي ترافق علاقة البولندي بتأريخه وكيانه .

عدنان المبارك

رسالة موسكو

الشعر العراقي في الدراسات السوفيتية

يحظى الشعر العراقي باهتمام متزايد عريض من قبل الاوساط الثقافية خارج القطر ، وفي الاتحاد السوفيتي يتواصل هذا الاهتمام باصدار الدراسات والبحوث والتراجم في هذا المجال بشكل دوري . ومنذ فترة قريبة قام احد المهتمين بهذا الموضوع من العاملين في السلك الخارجي السوفيتي ، يوري نيكولايفيتش كوجوبي ، بالدفاع عن اطروحته (ظهور الشعر الحر في العراق وخصائصه الفنية في ضوء تقاليد الشعر العربي) في معهد الاستشراق السوفيتي التابع لاكاديمية العلوم السوفيتية . وقد سبق للباحث المذكور ان نشر بضع دراسات عن الادب العربي في كييف وباريس .

في اطروحته يقول ، ان تشكل الادب العربي اليوم يجري تحت تأثير مختلف الايديولوجيات القومية والتيارات الفلسفية الحديثة ، عربية وغربية ، بعلاقة نقدية تجاه المرحلة الراهنة . وهو يرى ان الشعر الحر - موضوع دراسته - يؤثر على مجمل العملية الادبية في الوطن العربي قبله ، ويشير الى ان العلماء الجيكوسلوفاكيين في عملهم المكون من جزئين (الادب العربي المعاصر) والعالم البولندي بيليافسكي في كتابه (تاريخ الادب العربي) الصادر عام ١٩٦٨ قد اضافوا لدراسة هذا الموضوع لبنات محسوسة .

يقسم الباحث عمله الى فصلين يتعرض في الاول منهما الى نشوء الشعر الحر في العراق وتياراته الرئيسة ويحاول ان يجيب على سؤال لماذا بدأ الشعر الحر من العراق بالذات ، فيربط ذلك بتصاعد الحركة التحررية في القطر منذ مطلع استقلاله السياسي كما ان قوة تقاليد الشعر الكلاسيكي لم تقف حائلا دون ثورة الشباب على اشكاله التي كانت قد استهلكت فاصبحت عتيقة . لقد صاحبت هذه الحركة التجديدية في العراق حركات تجديد شعرية اخرى في ايران وتركيا . اما لماذا نجحت حركة الشعر في العراق فيرجع الباحث ذلك الى تمكن المجددين من ناصية الشعر الكلاسيكي اولا فكان لتجاوزهم قواعد هذا الشعر اساس متين،اضافة الى الاتجاه التقدمي الذي ساروا فيه فعبروا عن مطامح شعبهم . وان تحدث الباحث عن تأثير بعض الشعراء الاجانب فهو يقول ان البحث عن اصول الاشكال الجديدة للشعر الحر العراقي المعاصر ينبغي ان يوجه نحو الشعر الريفي والبدوي والمدني .

يفرز الباحث شعراء المرحلة المعاصرة على الدخول في خانتين - تيارين ، فهو يضع الغالبية منهم : البياتي ، الملائكة ، الحيدري ، سعدي ، وغيرهم ، في خانة الشعراء الواقعيين (الذين ارتبط شعرهم بهموم شعبهم .. الخ .

اما التيار الرئيسي الثاني فهو برأيه تيار التموزيين (نسبة الى تموز اله الخصب والتجدد عند البابليين) فهؤلاء كتبوا شعرهم تحت تأثير شعراء الغرب ، فهم من مدرسة (الفن الخالص) على رأيه ، ولكن الباحث لا يذكر سوى اسم السياب ضمن هذا التيار ..

في الفصل الثاني من اطروحته (الخصائص الفنية للشعر الحر في ضوء تقاليد الشعر العربي) يعرف الباحث الشعر بانه (كلام موزون مقفى) وقد اضيف لهذين الشرطين شرط ثالث فيما بعد : الرغبة لقول الشعر . ثم يعرض لخصائص الشعر الكلاسيكي والشعر الحر ، وبرأي الباحث ان التحول الذي حدث في الشعرالعربي وظهور الحر منه انما تم بعد جمود توقف عنده الشعر العربي في القرنين ١١-١٢ ، فمنذ ظهور الموشحات في هذه الفترة وحتى النصف الثاني من القرن ١٩ لم يظهر عمليا اي تغير في مجال الشكل .

يختتم الباحث اطروحته بالقول ان الشعر الكلاسيكي في العراق لم يقدم لحد الان شاعرا بحجم محمد مهدي الجواهري ، ولكن الشعر الحر يمتلك كثرة من الشعراء المتازين الذين يفرضون انفسهم على القراء في سوق الشعر بقوة متنامية كل يوم مما يدل على ان المستقبل الى جانب هذا الشعر .

وقد وجهت للباحث اثناء مناقشة الاطروحة ملاحظة حول اغفاله لبعض الاسماء التي لعبت دورها في حركة التجديد موضوع البحث ، كالشاعر طيب الذكر شاذل طاقة ، وعدم منحه الاهتمام الكافي لشاعر اساس في الحركة كبلند الحيدري ، كما انه لم يشر اشارة واضحة الى علاقة حركة التجديد في الشعر بحركة التجديد في الرسم والفن عموما والتي بدأت تتململ انذاك ايضا . وقد تقبل الباحث الملاحظتين ثم وافق المجلس العلمي على اطروحته بجميع الاصوات .

كما انهى الاستاذ مزهر نعمان الدوري الدفاع في نفس المعهد عن اطروحته الموسومة (الامثال الشعبية العراقية / تحليل فكري وفني) بعد ان نالت استحسان الحاضرين . وقد سألته عن النقاط المهمة كما يجدها في دراسته فقال :

اهمية دراسة الفولكلور من خلال اعتماد الاسس التالية :

١ - دور الابداع الشعبي في خلق مواد الفولكلور الكلامية والحركية .

٢ - عراقة الفولكلور وامتداده التاريخي ، وضرورة اعتماد المنهج التاريخي لابراز الحقائق السياسية والاجتماعية والاخلاقية الخ .

٣ - الفولكلور اساس مهم للادب والادباء لكونه يعكس السمات الشخصية والقومية للمجتمع ، واشرت الى دور الفولكلور في عملية التنمية بخاصة في بلدان العالم الثالث ، وبينت اهمية دراسات

اليونسكو في هذا الموضوع وكذلك حلقة بيروت المعروفة . فيما اوضحت للتفاعل الجاري بين الثقافة العامة والفولكلور ، وركزت على عراقة الفولكلور العربي من خلال ما وصلنا من تسجيلات وردت في آثار العرب القدامى ، امثال ابو عبيده ، الجاحظ ، واصحاب المقامات ، وغيرهم .

استفسرت من الدكتور الدوري عن مكانة الامثال العربية القديمة في بحثه فاوضح :

لقد استعرضت اهتمامات العرب القدامى بالمثل ، واشهر المجاميع ، واشرت الى التعريفات التي جاؤا بها ، مفهوم المثل لدى المفكرين العرب الرواد والمحدثين وقارنته باراء العلماء السوفييت والغربيين الاخرين .

وقد تطرق البحث لاهم المؤلفات في الامثال العراقية ، وخصص حيزا كافيا لاعمال عبدالرحمن التكريتي ، جلال الحنفي ، عبدالخالق الدباغ ، وعبداللطيف الدليشي . وكذلك تمت الاستفادة من مخطوطات انستاس الكرملي عن الامثال ، وما كتبه الاب ترسيسيان ، اضافة الى مخطوطات اخرى .

طيب ، واين مكانة المثل الشعبي في الدراسة ؟

— لقد تطرقت الى المثل الشعبي وحاولت عرض مفهومه وتحديده بطريقة علمية ، وكذلك امثال المولدين ، والتغير الذي حدث في بنية المثل مع مرور الزمن . كما تناولت الكتب التي بحثت في امثال بغداد بالذات ، ومنها رسالة الطالقاني ، فانتقلت الى عناصر الشبه بين المثل العراقي الشعبي والامثال العربية الشعبية الاخرى ، فخرجت بنتيجة ان الامثال العربية وان كانت تقال بلهجات الاقطار العربية الا انها تتفق جميعا في وحدة المضمون ، والشكل غالبا . اما الاختلاف فناجم عن طبيعة لهجة كل قطر ، او نتيجة للاحداث المحلية . وذكرت بحث الدكتور السامرائي الذي يقسم الامثال الى امثال جاهلية حسب مناطقها ، حجازية عراقية ، واسلامية ايضا تخضع لنفس التقسيم كمنهج مقترح لدراسة الامثال في واقعها .

وما هي عناصر التشابه بين الامثال العربية وما لدى الشعوب الاخرى من امثال ؟

— انها تشترك في مجال المواطف الانسانية ، القضايا الانسانية المشتركة العامة ، هذا ما يجمع بين امثالهم في اعتقادي .

لقد تناول البحث ايضا حياة المثل ، تاريخ نشأته ، بالاعتماد على الاحداث او الاشخاص الذين عكسهم المثل ، كما عرض لمبررات استمرارية المثل وعوامل حيويته ، مع ذكر استشهادات على كل ذلك .

قسمت الامثال حسب الموضوعات ، وجرى تصنيف الامثال التاريخية ، السياسية ، الاجتماعية ، الطبقية ، الخ .. وكذلك امثال الانشطة الاقتصادية والعمل والاعتقادات الدينية والفلسفية ، بتفحص تحليلي لموقف المجتمع من هذه القضايا .

وتناولت الدراسة اللغوية في البحث لغة المثل العراقي والتغيرات التي تحدث على المثل الفصيح فاستخلص ان الامثال لها اصحاب حسب المستوى الثقافي ، فهناك امثال المثقفين ، امثال اصحاب المهن والحرف ، النساء ، وغير ذلك . وفي هذا الجانب كشف عن طبيعة التعقيد في اللهجة العامية وكيفية استخدامها في صياغة جملة المثل .

وعلى نفس المستوى التحليلي تم التعرض للصور الفنية ، واسس البلاغة العامية في رسم محتوى المثل او مضمونه ، على اساس الاستعارة والمجاز والتشبيه والكناية ، اضافة الى اساليب البلاغة الاخرى المستعارة اساسا من الاصل العربي الفصيح للمثل .

ولم يهمل الباحث التطرق الى الجانب الايقاعي — الموسيقي في لغة المثل ، بخاصة السجع والطباق والمسائل الاخرى التي تدخل في الجانب النغمي لجملة المثل .

كيف يمكننا تلخيص نتائج هذه الدراسة ؟

— اصالة المثل العربي والعراقي وارتباط ذلك بالثقافة العربية الاصيلة . وحدة الامثال العربية رغم خضوعها لقواعد اللهجات العامية . تعبيرها عن الموقف النضالي والسياسي للمجتمع العربي .. كل ذلك دليل اخر على وحدة الثقافة العربية ، ومكانة التراث الشعبي فيها .

هذا ويجري في نفس المعهد ايضا الاعداد لرسالة اخرى في واحد من مواضيع الثقافة العراقية الهامة ، ونقصد « القصة العراقية الحديثة منذ انطلاقها في مستهل الستينات وحتى الفترة الراهنة » لعل القارىء سيطلع على جانب منها في مكان اخر من هذه المجلة .

■ برهان الخطيب

■ رسالة المانيا الديمقراطية

أمركة الثقافة في المانيا الاتحادية

ان ربط بلد ما ببلد اقوى منه عسكريا واقتصاديا لا يتم فقط بالاحتلال العسكري او الغزو الاقتصادي وانما يتخذ له اشكالا مهمة اخرى يفقد بها ذلك البلد المحتل استقلاله وحريته وكرامته القومية والوطنية . ومن تلك الاشكال الاستعمار الجديد غير المباشر الذي فرضته روح العصر . ومراحل التطور العالمي بعد الحرب العالمية الثانية بعد ان ارغمت الشعوب الدول الاستعمارية القديمة على التخلي عن اساليبها الاستعمارية المباشرة القديمة محاولة ان تقضي على جميع طرق الاستعمار والاستغلال والاحتلال . ولكن تلك الدول القوية



[illegible] تحتل [illegible] والمعاهد والجامعات [illegible]
[illegible] والتحول [illegible] المتخصص [illegible]
[illegible] والاستراتيجية [illegible]
[illegible] الاستعمار الجديد
[illegible] امكاناتها
[illegible] من درجات
[illegible] التطور الاستعماري مثلا
[illegible] الدول النامية المتخلفة عنها و [illegible]
[illegible] الالمانية الاتحادية [illegible]
[illegible] الاقتصادي [illegible] المال الامريكي
[illegible] الاتحادية [illegible] بالنسبة لالمانيا
الاتحادية [illegible] وبصورة بدرجة كبرى [illegible]
[illegible] والسياسية والعسكرية [illegible]
[illegible] المال الامريكي [illegible] الالمانية
[illegible] من العالم ومن هذا المنطلق
[illegible] في جمهورية المانيا الاتحادية بشكل
[illegible] الحياة [illegible] وهو الثقافة،
[illegible] عنصر مهم في ربط
[illegible] مجلة الدولة الاقوى والاكبر . وبواسطة
[illegible] الارتباط بمصالح الدولة
[illegible] على تلاحمهما
[illegible] الصراع العالمي المحتدم بين
[illegible] ان الارقام التالية
[illegible] المال الامريكي على المانيا الاتحادية
[illegible] لمصالح الثقافة [illegible]
[illegible] الثقافي في الشكل
[illegible]

[illegible] المانيا الاتحادية
[illegible] المال الاجنبي

[illegible] من مجموع رأس المال
الاجنبي [illegible] في المانيا الاتحادية . [illegible]
[illegible] الامريكية [illegible] رأس المال الامريكي في المانيا
الاتحادية ١٥ مليارا من الماركات ولكن القيمة الحقيقية [illegible]
تبلغ ٤٥ مليار مارك [illegible] تشمل [illegible] من فروع الصناعة
والتجارة [illegible] الحقل الثقافي [illegible]
[illegible]
Rowohlt [illegible] الاتحادية [illegible]
[illegible] الارض الالمانية
[illegible] الامريكية [illegible]
[illegible] في فرانكفورت [illegible]
geheln [illegible] في المانيا [illegible]
[illegible] الاخرى
[illegible] الامريكية تملك [illegible]
spiegel [illegible] مجلة [illegible] الاعمال [illegible]
[illegible]
[illegible]
AP [illegible]
upl [illegible] رأس المال [illegible]
DPA [illegible] الاتحادية [illegible] المانيا الاتحادية [illegible]
[illegible] المانيا الاتحادية [illegible] الاسطوانات [illegible]
Kinmey و CBS [illegible]
Brothes [illegible]
Werner [illegible] في فروع اخرى [illegible] على [illegible]
[illegible] الامريكية [illegible] رأس المال الامريكي بشكل واسع [illegible]
[illegible] في فرانكفورت [illegible]
[illegible]
و ١٩ وكالة اعلانات .

والتأثير [illegible] المالي من قبل الشركات الاحتكارية الامريكية على الثقافة الجماهيرية في المانيا الاتحادية لا يقتصر على تشغيل الاموال في هذه الفروع وانما هناك حقل آخر مهم يتغلغل فيه رأس المال الامريكي وهو التشغيل المالي الواسع في حقل انتاج [illegible] الاعلام الالكترونية والصناعة الالكترونية تشكل قطاعا [illegible] الاموال الامريكية بشكل مربح جدا [illegible] وفي ١٩٦٨ [illegible] رأس المال الاجنبي الامريكي في جميع [illegible] المانيا الاتحادية [illegible]
[illegible] شركة [illegible] pm [illegible] الاجهزة الالكترونية [illegible] الشركات الامريكية [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible] تسجيل الاشرطة
[illegible] والاسطوانات [illegible] في المانيا الاتحادية تنتج اجهزة [illegible]

اشرطة الفلم (كاسيت) بترخيص من شركة CBS الامريكية . وهكذا يتضح مدى سيطرة الاحتكارات الامريكية على قطاعات مهمة من الانتاج التكنيكي ذي الصلة المباشرة بالاعلام ونشر الثقافة الجماهيريه والفنيــة .

ومن جهة ثانية تعتبر الشركات الالمانية الاتحادية المنتجة لاجهزة الصوت والراديوات والتلفزيونات من اهم المستوردين للمــواد الامريكية التي تدخل بشكل جوهري في هذا الانتاج . فشركة ستاندارد الكتريك لورنس (SEL) التي هي فرع من شركة التلفونات والتلغراف العالمية III بنسبة ٩٩،١٪ باعت من المواد للشركات الالمانية عام ١٩٦٦ ما قيمته ٣٠٧ مليون مارك .

وتمتلك الولايــات المتحــده الامريكيـــه كذلــك شـــركات Loewe-opta وسابا saba (وهي تابعة بنسبــة ٨٥٪ لشركة التلفونات والالكترونيك العامة) وبراون (٨٥٪ منها لشركـة جيليت (gilehe) وبالاضافة الى ذلك ١١،٧٪ كحصة لجنرال الكتريك في شركة تلفونكن الالمانية الغربية . وهنـــاك ارتباط مالي ومساهمة بين شركة اوسرام وشركة سيجنس .

ان نفوذ الشركات الاحتكارية الامريكية واصرارها على الهيمنة والسيطرة وفرض الرأي القاطع لمصلحتها يتجلى في عقد المعاهدة الاولى التي عقدها المعاهده الاولى التي عقدتها الولايات المتحده الامريكية مع ١٢ بلدا حول تأسيس وتشغيل نظام الاقمار الصناعية الخاص بالانباء بشكل تجاري عالمي . وقد نصت هذه المعاهدة بان تكون نسبة الولايات الامريكية في لجان التقرير لا اقل من ٥٠،٦٪ وقد استمر هذا الحـق للولايات المتحدة الامريكية رغم اتساع عدد المنظمين الى المعاهدة بعدئذ اذ بلغ ٥٤ دولة بمعارضه بعض الدول الراسمالية فصيغت المعاهدة عام ١٩٧١ بشكل اخر اصبح نافذ المفعول بتثبيت نسبة ٣٨،٣٪ من الاصوات لمصلحة الولايات المتحدة الامريكية في مجلس حكام gnlelsaf (الاقمار الصناعة العالمية) وهذهالنسبة الكافية لفرض النفوذ الامريكي في هذه المؤســسة . وفي الوقت نفسه نص دستور هذه المؤســسة على ان تأسيس نظام اقمار صناعية او قطرى من قبل الدول الاعضاء فيها يستوجب موافقة الاجتماع الكامل للمجلس اي لابد من الحصول على موافقة الحكومة الامريكية التي تتمتع بحق ٣٨،٣٪ من الاصوات وهذا يعني خنق كل فكرة تهدف الى انشاء نظام اقمار صناعية مستقل للدول الغربية الاخرى ومن اشكال النفوذ الامريكي في المانيا الاتحادية في حقل الثقافة والفن سيطرة سوق اغاني وموسيقى Hip وبوب وما يشابهما

ان تلفزيون المانيا الاتحادية منذ تأسيسه حتى الان يتغذى ويعيش على عرض مسلسلات الافلام الامريكية ولا سيما افلام رعاة البقر والمغامرات والافلام البولسية . ومن ١٩٦٢ حتى ١٩٧١ شغلت في تلفزيون المانيا الاتحادية ١١٧٢ فلما امريكيا علاوة على الافلام الامريكية الاخرى المنتجة في اوربا . ومن هذه الافلام نسبة ٢٨،٦٪ تعرض لاول مرة اي حال انتاجها في تلفزيون المانيا الاتحادية قبل تلفزيون امريكا نفسها وفي عام ١٩٧١ وحده شغل في التلفزيون الماني ١٢٧ فلما امريكيا من مجموع ٢٨٥ فلما من المانيا الاتحادية وبقية الدول اي بنسبة ٣٣٪ . ومقاطع الافلام الاخبارية والقصيرة بلغ عرضها نسبة اعلى اي ٣٧،٧٪ .

لقد بدأ هذا الهجوم الثقافي الامريكي على المانيا الاتحادية منذ سيطرة الحلفاء على المانيا وتحطيمهم النازية ففي سنة ١٩٥٠ شغلت محطات البث التلفزيوني الالماني الغربي ٢٥٧ فلما تمثيليا امريكيا اي بنسبة ٤٠،١٪ من مجموع الافلام المسائية عامة .

وفي حقل الكتب الادبية بلغت الكتب الادبية المترجمة الى اللغة المانية الاتحادية ٢٩،٧٪ من مجموع الكتب عامة ونسبة كتب الشباب المترجمة فيها ٣١،٣٪ وذلك عام ١٩٧٠ ولكن نسبة ما ترجم من الكتب الامريكية الى هذه اللغة في هذا القطر الالماني ٤٠٪ من بقية انواع الكتب اي ان حصة الكتب الادبية وغيرها مما تصدره دور النشر الامريكية تشكل نسبة هائلة بين كتب مختلف الدول التي تترجم الى اللغة الالمانية ، حتى ان نسبة كتب الجيب الصادرة بصورة عامة عام ١٩٧٠ في المانيا الاتحادية هي ٤٧،٥٪ من مجموع الكتب المترجمة ومنها ما يخص الادب بنسبة ٧٠٪ وحصة الكتب الامريكية المترجمة في حقل كتب الجيب بلغت ذلك العام ٣١،٦٪ . ان مجلة دير شبيجل تصدر على صفحاتها في كل عدد قائمة باسماء الكتب التي يزداد الاقبال على شرائها في المانيا الاتحادية وما لا يقل عن ثلاثة كتب في هذ القائمة هي كتب امريكية .

وهناك حقل ثقافي عام اخر يسود الحياة الاوربية عادة وهو انتاج احدث الازياء (الموضة) وفي هذا الحقل يتغلغل الفن التشكيلي . وتيار الموضة الامريكية يكاد يكون جارفا في المانيا الاتحادية من اشاعة البسة الجينس الى غير ذلك وعلاوة على ذلك يستمد مجتمع المانيا الاتحاديـة حركات وموجات افكار جديدة ونشاطات فكرية وخيالية من انتاج المجتمع الامريكي فتتكون جماعات من الشباب لهذه الحركات منها ما يتصف بالطقوس الدينية وحركات التقشف والكوميونات والانحرافات الجنسية والدروشة والهيبي الى غيرها .

وحتى في لعب الاطفال وقصصهم تبرز نشاطات الثقافة الامريكية التي تسيرها الشركات من اجل الربح في المانيا الاتحادية من ذلك مثلا ان معرضا للعب الاطفال اقيم في نورنبرغ في ١٩٧٢ وقد عرضت فيه شركة ماتيل الامريكية عن طريق فرعها في المانيا الاتحادية دمية من نوع خاص يجب تبديل زيها مرة في كل اسبوع

وفي المانيا الاتحادية وبرلين الغربية ٢٧ دار ثقافية امريكية ، كما فيها محطات اذاعة امريكية كبيرة مثل رياس التابعة للولايات المتحدة الامريكية في برلين الغربية ومحطة Afn ومحطة usis (مصلحة استعلامات الولايات المتحدة) ومحطة اذاعة ليبرتي واوربا الحرة . وهذه المحطات موجهة بصورة قوية ولها برامج مغرية في بث الانباء ونشر الثقافة الامريكية بصورة عامة واذاعة الاغاني والموسيقى الراقصة باحدث اساليبها من انتاج الولايات المتحدة الامريكية . ولهذه المحطات اساليبها المكثفة المغرية بجر المستمعين اليها بطرق سايكولوجية دقيقة لا يفلت منها المستمع العادي وحتى المستمع الموضوعي ذو الخبرة في تحليل ما وراء الانباء . ومما هو معلوم ان عملاء مصلحة الاستخبارات الامريكية ذوو سيطرة ونفوذ داخل هذه المحطات واجهزتها الاعلامية .

ان محطة Vsts كلفت عام ١٩٥٣ رسميا من قبل البيت الابيض (بان تبرهن للامم الاخرى بواسطة تكنيك الاعلام على ان اهداف الولايات المتحدة الامريكية تتفق ورغبات هذه الامم في الحرية والتقدم والسلم وهي تعمل على تشجيعها) « هكذا » .

هذا والسياسة الثقافية الخارجية التي تمارسها الولايات المتحدة الامريكية موجهة لغلغلة فكرة الدور القيادي وزعامة العالم من قبل الحكومة الامريكية لا في حقل التكنيك والاقتصاد وحده وانما في الحضارة المعاصرة بصورة عامة بجميع مظاهرها .

والتركيز على دور الولايات المتحدة الامريكية الاول في زعامة العالم لا يقتصر على الاعلام الخارجي والثقافة الجماهيرية وانما يأخذ امتداده حتى يشمل المدارس . ففي دروس التاريخ وعلم الاجتماع واللغة الانجليزية والجغرافية والادب والفن تبرز هذه الظاهرة بشكل واضح . في عامي ١٩٥٧ و ١٩٦١ عقدت مؤتمرات امريكية والمانية مشتركة في معهد الكتب المدرسية في براونشفايك في المانيا الاتحادية لتفحص الكتب المدرسية فيها وصياغة مبادىء اصدارها وبرامجها وقد قال الملحق الثقافي الامريكي اثناء ذلك راسما خطة العمل : « ان دور الولايات المتحدة الامريكية في ثقافة الغرب يجب ان يكون واضحا وبارزا وشاملا جهد الامكان في الكتب المدرسية » وقد ركز الملحق الثقافي اسس محتويات هذ الكتب والمواد التي يستند عليها المعلمون في التدريس وذلك بتشجيع وتغذية العداء للاشتراكية ودور الولايات الامريكية في « درء خطرها المهدد للعالم » . كما تحدث احد مستشاري الدراسات العليا قائلا : « ان الشعب الالماني في وضعه الخاص بين الشرق والغرب وانتمائه الى العالم الغربي يدرك الدور الذي تقوم به الولايات المتحدة الامريكية في هذه الساعة وعلى هذا الاساس رسمت العلاقات السياسية العالمية الحاسمة فنجحت منها شؤوننا التربوية والتعليمية » . كما قال : « على التلاميذ ان يعرفوا ان الولايات المتحدة سلطة قيادية للغرب واقوى سند للشعوب الحرة » . وفي كتاب التاريخ الصادر في دار نشر الكتب المدرسية في بافاريا جاء النص التالي : « لم يفكر الامريكيون بالتفاهم مع المانيا ضد الاتحاد السوفيتي وانما تمسكوا وبا للاسف بالمحادثات بين الحلفاء العالميين . وبعد ذلك اتضح لكثير من الامريكيين البعيدي النظر ان مطلب روزفيلت الداعي للاستسلام غير المشروط وسياسته المتسمة بالثقة ازاء الاتحاد السوفيتي افتتح الطريق للبلشفية في اوربا . فالجنرال الحازم الامريكي باتون حاول توجيه الدفة بقوة والتعاون مع الالمان والسلافيين الغربيين ضد الخطر الذي تسببه السياسة الحمقاء الرامية الى بلشفة اوربا الوسطى » .

وفي كتب تعلم اللغة الانجليزية بصورة خاصة يركز على التعاطف مع الولايات المتحدة الامريكية بسرد قصص رومانسية عن حياة رعاة البقر والحياة المتوحشة الغربية ونشر قصص مغامرات توحي للتلاميذ بان الولايات المتحدة الامريكية بلد الامكانات غير المحدودة ومثل قصص مغامرات فردية كثيرا ما تعتمد على المصادفة او على الجهد الفردي واصفة ارتقاء ناس كانوا غسالي صحون او خدما فاصبحوا من اصحاب الملايين . كما يركز في هذه الكتب على دور الولايات الامريكية القيادي بما لديها من طاقات عسكرية واقتصادية . ولا تتطرق هذه الكتب الدراسية الى تاريخ المانيا ما بعد ١٩٤٥ الا بصورة تشيد بالارتباط بينها وبين الولايات المتحدة الامريكية وضرورة اتخاذ اسلوب الحياة الامريكية نموذجا وموديلا للمجتمع التقدمي الصحيح . وكل هذه التركيزات قد ادت الى ثمار ونتائج ايجابية لمصلحة الولايات الامريكية وهذا ما ينعكس على مستوى الجماهير ولا سيما الشبان منها وتعلقهم باسلوب الحياة في امريكا واقتداؤهم بالامريكيين في كل شيء تقريبا ، في الثقافة والفن والموسيقى والرقص والازياء ومظاهر الحياة اليومية المختلفة وكثيرا ما يقارن من يعرف المانيا سابقا ويزورها في هذه السنوات بين الحياة التي الفها ووصفها اليوم في المانيا الاتحادية فيؤكد ان تقاليد الشعب الالماني في هذه المنطقة قد اندثرت واتخذت شكل وطابع الحياة الامريكية بشكل عام وبارز للعيان .

ومما يلاحظ ان اللغة الالمانية كذلك اصبحت متأثرة باللغة الانجليزية الامريكية فكثيرا ما يقرأ المرء في كتب الادب والمقالات الادبية والصحافية ويسمع احاديث التلفزيون والاذاعة وتعابير الناس اليومية فيشاهد كلمات انجليزية معاصرة كثيرة تتخللها ، وهي ليست مجرد كلمات علمية او تكنيكية وانما في مختلف المواضيع والاحاديث الدارجة اليومية .

ان امركة الثقافة في المانيا الاتحادية بدات منذ احتلال الحلفاء لالمانيا بعد الحرب العالمية الثانية وبهذا الصدد نورد تصريح الحاكم العسكري الامريكي انذاك : « علينا ان نضع جميع ما لدينا من وسائل لتوجيه الاعلام والتربية واصدار المجلات والجرائد وفي الاذاعة والتلفزيون والكتب المدرسية والافلام والمسرح والكونسيرت والمحاضرات واللقاءات او الاجتماعات في قاعات النقابات والمدارس والكنائس في المانيا الاتحادية لتمهيد الطريق للديمقراطية فيها » .

ومواكبة لهذا التيار الموجه من قبل الولايات المتحدة الامريكية تسير الدعاية الصهيونية التي تساندها حكومة واشنطن متغلغلة في ثقافة المانيا الاتحادية ووسائل اعلامها لتشويه الحقائق ضد العرب ولا سيما ضد الشعب العربي الفلسطيني وتبريز ما يسمى بالثقافة اليهودية وحضارة (اسرائيل) وحقها التاريخي في التواجد في ارض فلسطين . فما من اسبوع يمر الا وتلفزيون المانيا الغربية يعرض فلما لصلحة الكيان الصهيوني من انتاج صهيوني او امريكي والماني غربي حتى ان رقصات واغاني عربية من تراث العرب في الارض المحتلة تصور وتذاع منسوبة للصهاينة ومجلات المانيا الغربية وجرائدها بصورة عامة تدافع عن مواقف الكيان الصهيوني وتنشر انباء الثقافة والادب والقصص والشعر وصور الفنون التشكيلية مما يكتبه الصهاينة او يرسمه فنانوها ، في حين ان ما تنشر من انتاج الادب والفن العربي لا يكاد يذكر لقلته . وهكذا تصبح الوسائل الاعلامية والثقافية اداة طيعة لخدمة المصالح الامريكية والصهيونية ضد العرب وضد الاشتراكية قبل كل شيء كما هي ضد جميع الحركات التحررية ولمقاومات هذه التيارات التشويهية وتيار الامركة بصورة خاصة توجد معارضة خفيفة في المانيا الاتحادية وهي اما يسارية او يمينية متطرفة . فالاحزاب اليسارية تطالب بصحفها ونضالها اليومي بان تنفك المانيا الاتحادية من تبعيتها الواسعة

للولايات المتحدة الامريكية . وهي لا تعارض في قيام تعاون معها في حقل التبادل العلمي والاقتصادي والثقافي ولكن بروح مستقلة . ومن جهة ثانية يوجه الحزب الوطني الالماني وهو حزب نازي صحافته ونضاله كذلك ضد الولايات المتحدة الامريكية وضد الاشتراكية على قدم المساواة فما نشرته جريدة هذا الحزب مثلا دعوتها للنضال ضد « افراق ثقافة شعبنا الالماني بالثقافة الامريكية التي تنطق بها هي لغة دوائر الغانغستر الامريكية والموسيقى اتية من الغابات القديمة . والاقتصاد يشبه ارتعاشات المصابين بالصرع » .

ولكن تأثير هذه المقاومة ما يزال ضعيفا امام السيطرة الاحتكارية الراسمالية الامريكية والالمانية الغربية على مرافق الحياة في هذا القطر الالماني .

مرتضى الشيخ حسن

رسالة لندن

في البدء كانت الانطباعية

يقام في لندن من ١٧ تشرين الثاني حتى ١٦ اذار ١٩٨٠ اكبر معرض اقيم لحد الان لرسوم مابعد ـ الانطباعين . وينظم المعرض في الاكاديمية الملكية للفنون ، الواقعة في مركز لندن وعلى مسافة قليلة من منطقة البيكاديلي التي يتوسط ساحتها تمثال « ايروس ». يطالعك على المدخل العام علم تتوسطه زهرة عباد الشمس بالوانها المشرقة فتتذكر فرنسا وبهجتها ، فرنسا المنطلق الاول للانطباعية وما بعد الانطباعية واعظم مدارس الفن الحديث في العالم . ثم في المدخل الرئيسي اعلام اخرى تمثل الاربعة العظام في تاريخ ما بعد ـ الانطباعية.
جورج سورا : بالنفسجي ، وهو يرسم امراة تتزين : عشيقته « بنت الهوى » الغامضة التي رسمها قبيل وفاته شابا .
غوغان : وثماره المدارية وانفه الصقري وحكاياته البربرية .

فان كوخ : وعلمه ، كما هو متوقع ، باللون الاصفر .

ثم **سيزان** : بالازرق والاخضر الكابيين ، سيزان ناسك الفن الحديث والشخصية « المتحجرفة » التي لاشت نفسها وراء اعمالها الصعبة غير الجذابة للمشاهد المتوسط ، والعظيمة الاهمية في تأسيس اركان الفن الحديث .

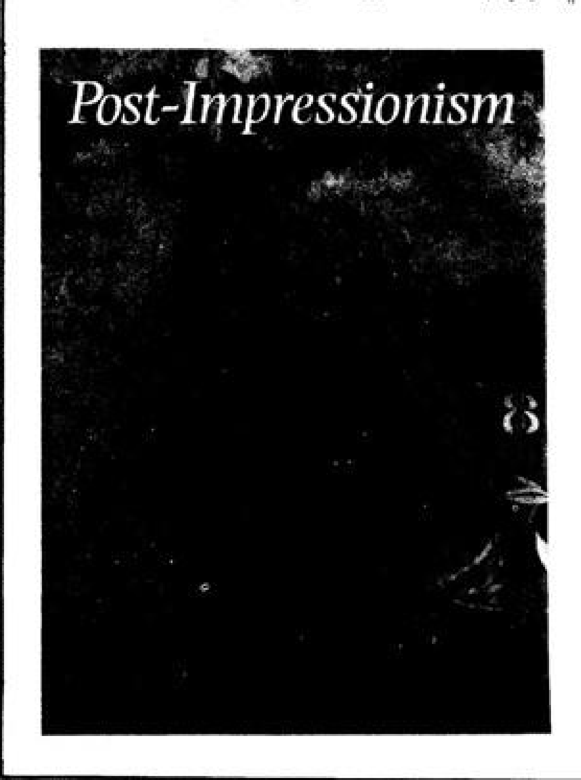
في البدء كانت الانطباعية :

والانطباعية اسم ازدراء او صفة تحقير اطلقت على اهم حركة فنية في القرن التاسع عشر واول تجمع حديث في الفن المعاصر . وقد اشتق الاسم من لوحة لمونية « انطباع ، شروق شمس » ـ١٨٧٢ـ وهي لوحة صور فيها مونية تموج انعكاسات النور على الماء والمتفرج يحدق مباشرة بالشمس البازغة . وكانت مناسبة اطلاق هذه الصفة المعرض الانطباعي الاول الذي أقيم في سنة ١٨٧٤ عندما أقام مونية ، رينوار ، سيسلي ، بيسارو ، سيزان ، ديجا ، كولامان ، بودان وموريسو اقاموا معرضهم المستقل . وكان هدف الانطباعية الرئيس هو تحقيق المزيد من الرسم الطبيعي عن طريق التحليل الدقيق للظل واللون . انها شكل حسي يبتعد عن مفهوم الخط الكلاسيكي . اذ كان الانطباعيون يرون بأن اضافة خطوط الى الرسم لتحديد مفهوم ما .. يؤدي الى ايلام الصورة وغدها . وقد اهتم الانطباعيون باللون والضياء بعد الابحاث التي اجراها العالم شيفيرويل **Cherreul** في تلك الفترة بخصوص فيزيائيات اللون وانتشار الفكرة القائلة بأن لون شيء معين ما يلقي ظلا مشوبا بلون مكمل له . وهي فكرة كان ديلاكروا أول من ادركها ، ولم تجد تطبيقاتها العلمية الا في وقت لاحق. وكان مما آثار الجمهور ان اللوحات الانطباعية كانت تبدو كما لو انها نفذت بريشة مرتعشة والالوان كما لو انها وضعت بلطخات مبتسرة وذات الوان براقة وتفتقر الى التخطيط الواثق المتين . وبوجيزالعبارة كما لو ان الرسام يصرخ بنشاز ولا يرسم بأناة ويتسع بتروٍ .

وبمرور الزمن استنفدت الانطباعية فعالية واسباب حيويتها واضمحلت لتفسح المجال للانطباعية الجديدة او التنقيطية التي قصر بعض مريديها موهبتهم أو قل قتلوا ما كان عندهم من موهبة في ابحاث علمية او تكاد من طرق اللون وكيفية وضعه وتطبيقاته . وكانوا في هذا يعتقدون بأنهم أكثر امانة في تصويرهم للحقيقة الطبيعية .

ورغم ان اسلوب الانطباعيين الجدد يعتمد العلم في مزج الالوان وتدرجها وتنسيقها ووضعها بنقاط صغيرة لصق بعضها مما يتطلب صرف الاسابيع وربما الاشهر والسنوات في رسم لوحة واحدة (كما حدث لسورا في بعض لوحاته) الا ان المحصلة النهائية للوحة لا علاقة لها البتة بالكيمياء أو الفيزياء ويمكن ان تكون مادية جميلة للعين .

ومن رواد الانطباعية الجديدة : جورج سورا ، سينياك وبيسارو. وقد امتدت الانطباعية الجديدة الى هولندة وبلجيكا وبلغت ذروتها في معرض جماعة « العشرين » الذي اقيم في بروكسل .



ومن الرسامين الذين ابدعوا في المعرض المذكور :
Toorop, van Rysselberghe, van de Velde.

(ونثبت هنا اسماءهم باللغة الاصلية للقارئ، الذي يريد التعرف على رسامين « مغمورين » خارج استقطاب الرسامين الاوفر شهرة لمعظم الاهتمام) .

كان العقد الاهم في حياة الانطباعية هو الفترة الواقعة بين ١٨٧٠–١٨٨٠ . الا ان مونية ، بيسارو والانكليزي سيسلي استمروا في الرسم الى فترة لاحقة باسلوب قريب جدا او بعيد قليلا عن نقطة الانطلاق الرائدة .

وكان معظمهم يناصب سيزان العداء ويعتقد بانه فنان « لايمكن هضمه » وكان ان ابتعدوا بصمت عن الانضواء تحت علم الانطباعية او تنصلوا منها بشكل علني . وقد قال سيزان بانه يريد ان يخلق من الانطباعية « شيئا صلبا ودائما كفن المتاحف » . وهو بهذا شخص نقطة ضعف الانطباعية : افتقارها الى القواعد الفكرية الصارمة او ما يسمى بالانكليزية **intec Hecfnalrigour** ان هناك الالاف من اللوحات الانطباعية املتها رغبة الانطباعيين في القبض على الانطباعات الهاربة ورسم المناظر التي لاتنتهي في الفضاء المطلق في الحقول والشوارع وعلى ضفاف الانهار والسهول . ان الكون يتغير باستمرار: مساقط الضوء وتغير الالوان الناتج عن هذا وكذلك المناظر الطبيعية . لقد كانوا يلهثون وراء القبض على قرارة الكون في كون لا استقرار له . ومن هنا القول بان هناك الالاف من اللوحات الانطباعية . ومن هنا قول سيزان بأن الانطباعية تفتقر الى القواعد الفكرية الصارمة . ومن هنا الاحساس بالفلاش والتميع وحتى السهولة . وهذا مارفضه سيزان الفنان — الموقف او ربما الموقف الذي سيؤدي الى خلق الفنان .

ان ما بعد — الانطباعية صيغة غامضة تطلق على حركة نشأت كرد فعل ضد ما سبقها من مدارس . وهدفها الرئيس كان العودة الى مفهوم اكثر شكلية للفن احيانا والتأكيد من جديد على اهمية الموضوع في اللوحة احيانا اخرى . واهم الرسامين الذين يتبادرون الى الذهن عند ذكر ما بعد — الانطباعية : فان كوخ ، وسيزان . وقد انتشرت هذه الصيغة في بريطانيا عندما نظم روجر فراي معرضا في لندن في شتاء ١٩١٠ — ١٩١١ بعنوان : « مانية وما بعد الانطباعيين » ، ذلك المعرض الذي حرق قلوب الرسامين الانكليز ودفع مجموعة مهمة منهم الى تأسيس « جماعة لندن » .

تأسست جماعة لندن في ١٩١٣ وتكونت من اندماج مجموعتين هما: جماعة مدينة كامدن وجماعة « الدوامة » **vortic ists**

مع عدد اخر من الرسامين لم يكن ينتمي الى اي من المجموعتين المذكورتين . وكان سيكرت ١٨٦٠–١٩٤٢ وونذهام لويس (١٨٨٤ ١٩٥٧) من الاعضاء في المجموعة الجديدة .

ويهمنا هنا من جماعة لندن — ماتزال موجودة حتى الان — انها ادخلت ما بعد الانطباعية الى فن الرسم الانكليزي . الا ان اهميتها ليست عظيمة (رغم انها ضمت الرسام المعتبر سيكرت) وربما بسبب انحصار نشاطاتها على فن الرسم دون سائر الفنون . او انها بعبارة اخرى لم تنتبه الى تداخل العلاقة بين الفنون . بعكس جماعة « الدوامة » التي ضمت وندهام لويس الرسام والروائي ومؤسس مجلة « بلاست » الطليعية الناطقة بلسان الحركة الفنية المذكورة.

وحركة « الدوامة » هي اتجاه اشتقاقي من التكعيبية ولدت وماتت في انكلترة المحافظة بدون أن تنتشر او تنجب ابناء . الا ان الحركة تزداد قيمة ما ان نعرف مستوى الرجل الذي ارتبطت بأسمه واستقت منه معينها الحي . لقد ارتبط اسم وندهام لويس بالتجريب وبلغ الشهرة بسبب ارائه الجريئة المثيرة . وسيكون من الممكن القول بانه متصالم لو انه اول انكليزي يرسم لوحة تكعيبي مستقبلية في سنة ١٩١٢ وبعض لوحات لويس معروضة في « تيت كاليري » وهو البانثيون الانكليزي الذي يضمن للرسام الاعتراف الرسمي والخلود .

وتجدر الاشارة الى ان رسامي مابعد — الانطباعية لم يستعملوا اطلاقا الصيغة التي عرفوا بها . والفضل في ذلك ، وكما ذكرنا ، يعود الى روجير فراي الذي ضم مانيه الى المعرض باعتباره الرسام الانطباعي الاول الذي مهد لهم . وقد توسعت الصيغة لتشمل عددا آخر من التجمعات المستقلة التي ظهرت في الفترة الواقعة بين ١٨٨٠ و١٩٠٥ : سورا والانطباعية الجديدة ، ومجموعة « نابيس » — وهي كلمة عبرية تعني « الانبياء » . ومن اعضائها البارزين بونار وفويار ومجموعة « الضواري » وعلى رأسها ماتيس .

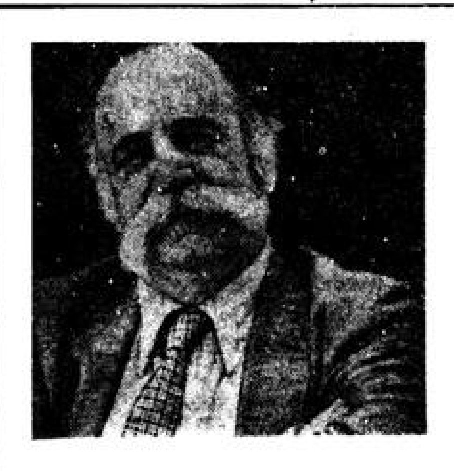
ويضم المعرض رسامين من البلدان المنخفضة والمانيا وايطاليا والجزر البريطانية . ولاسباب عملية لم يشتمل المعرض على رسامي اسبانيا والبلدان الاسكندنافية (باستثناء : ادوارد منك) .

4 ويتوقف المعرض عند سنة ١٩٠٧ . ونجد في القاعة الاخيرة من المعرض وقبل باب الخروج تماما بعض لوحات لبيكاسو : «العاشقان»، « عارية متشابكة اليدين » ولبراك : « الميناء . وهي تعطينا فكرة اولية عما سيكون عليه فن الرسم وهو يستعد لفتوحات وافاق جديدة»

يشتمل معرض الاكاديمية الملكية على ١٤ صالة مكتظة باللوحات وصفها النقاد الفنيون بأنها « ضربة قاصمة » و « ممزقة للروح » و « مخرشة » في عظمتها . الصالة الاولى مخصصة للرسم الفرنسي في الفترة الاخيرة للانطباعية وهي تتجه لتطوير نفسها. وتضم لوحات لمونية ، بيسارو ، سيزان ، ومانية . وتشمل ايضا بعض اعمال باستيان — لاباج حيث المزاوجة الموفقة بين المناظر الرعوية والشعر . وهي ذات تأثير كبير في عموم اوروبا . وكذلك بعض لوحات فان كوخ في فترته الباريسية وكذلك سورا وانكران .

والقاعة الثانية مخصصة لرسوم الفنانين الانكليز وتأثير باستيان — لاباج عليهم . ومنهم : كوزي ، كلوسن ، ستوتس ، ولا تانك . الا ان الغرض الرئيس للصالة هو عرض لوحات « نادي الفن الانكليزي الجديد » في نهاية الثمانينات ، وبشكل خاص : سيكرت ، وولسن ستير . ويشير النقاد الى ان سيكرت تأثر بديجا بينما ستير تأثر بمونيه . وهذان الرسامان كانا معجبين بوسلر الذي تضم له هذه الصالة بعض اللوحات الزيتية الصغيرة . وهي ، كما لاحظنا من خلال احتكاكنا بالحاضرين لم تخز على الاعجاز الشديد . وهذا ، على ما يبدو ، راجع الى دكنتها التي زاد منها تأطيرها بالزجاج . كما تشمل هذه الصالة على بعض اعمال الرسامين الاسكتلنديين : هنري وهورنل ، ورسومهما تعكس الطبيعة الاسكتلندية الاكثر اشراقا وحيوية وخضرة من أواسط انكلترة . ثمة الصالتان الجنوبيتان ، وهما على حد تعبير دليل المعرض ؛ « فترة استراحة من المعرض » . ومخصصتان للمقاطعة الفرنسية « بريتاني » التي انجذب لها الرسامون الفرنسيون والاوربيون في الفترة الواقعة بين ١٨٨٠–١٩١٠ حيث صوروا وعورة الطبيعة وملابس الشعب البدائية واحبوا في سكانها تواضعهم وعفويتهم وبعدهم عن امراض الحضارة . ومن الرسامين الذين عاشوا ورسموا في مقاطعة بريتاني : مونية ، رينوار الفرنسيان وستانهوب فوربس وكلوسن الانكليزيان . وكذلك كوكان الذي اقام فيها في اواخر الثمانينات . ويذكر تاريخ الفن بأن ماتيس عاش ورسم في بريتاني ايضا ، وقبل ان يعرف بأن كوكان واصدقاءه سبق وان عاشوا فيها !

القاعة الثالثة قداس احتفالي من الدرجة الاولى للمعجبين



PLAN OF THE GALLERIES

الكثيرين بعمالقة ما بعد الانطباعية . وهي اكبر قاعات المعرض . والداخل اليها من باب القاعة الثانية سيلاحظ ولاشك الجدار المقابل لباب الدخول ، الجدار الذي يحتل فان كوخ معظم مساحته . وهنا نلتقي بريشة فان كوخ الثرية والمتوترة العظيمة . ونلاحظ ، عكس ما يعتقد البعض ، اشراق الالوان الذي يصل ، بعض الاحيان ، الى درجة اللمعان العضي . ومن لوحات فان كوخ المعروضة في هذه القاعة : قارئة الرواية (١٨٨٨) ، حديقة الخريف (١٨٨٨) ، راس ساعي البريد رولان (١٨٨٩) ، منحدر الطرق في سان ريمي (١٨٨٩) . ثم لوحات كوكان في البحار الجنوبية . وفيها نلمس تاكيد كوكان على تصوير القيم الانسانية من خلال الرسم على الطبيعة . ومن اللوحات المعروضة لوحة « حكايات بربرية » التي اختارها المعرض لتكون غلاف الدليل . وكذلك عدد من الاعمال المهمة لسيزان وسيسلي ورينوار ومونية وسورا وسينياك ولوتريك .

اما القاعة الرابعة فمخصصة للمستقلين الشباب الذين تمردوا على الانطباعية في اواخر الثمانينات واوائل التسعينات امثال اميل برنار الذي شجع كوكان على تبني المساحات المسطحة والخطوط المثبتة مساعها ، من حيث يدري أو لا يدري ، في التمهيد للتجريد الحديث . وتشمل ايضا رسوم سيروزيية الذي اتجه خطوة اخرى نحو التجريد والمستويات بتشجيع من كوكان نفسه حين عاش الاثنان في مقاطعة بريتاني . ونجد في هذه الصالة لوحة سيروزيية المشهورة « الطلسم » (١٨٨٨) التي كانت النقطة المهمة التي تجمع حولها الرسامون الشباب في تمردهم ضد الاسلوب الطبيعي . ومن الرسامين الذين التفوا حول سيروزيية : بونار ، فويار ودنيس . وقد ... كما اطلقوا على انفسهم اسم « الانبياء » وكانوا ... الطقوس ... في طريقة ... ونجد في هذه الصالة ... لوحات ... التي رسماها في فترة متقاربة .

اما القاعة الخامسة فمخصصة لفترة « الانطباعية الجديدة » ، وفيها نرى كيف ان الرسامين استخدموا النقط بالريشة الرفيعة ليدخلوا شيئا من النظام على مكتشفات الانطباعيين . وهم ، كما ... ، كانوا متأثرين بالنظريات المستحدثة حول اللون . وكان وضع الطبقات ... من الالوان المتجاورة ... ولابد من ان نذكر ... سورا وسينياك وكامل بيسارو كانوا الرواد الاوائل للمدرسة المذكورة . وانتقل ... طريقة الى رسامي بلجيكا وهولندا . كما نلاحظ ... الجدد تحديا سياسيا ووعيا فكريا لم يسبق له ... يركزون على الحقيقة الاجتماعية ويهتمون برسم المناظر الصناعية وتلهب مشاعرهم المعتقدات الراديكالية وحتى الفوضوية .

والقاعة السادسة مخصصة لفن البلدان المنخفضة وتحتوي على اعمال جماعة العشرين ومن امثال : انسور (البلجيكي) وتوروب (الهولندي) .

وفي القاعة المركزية نجد رسوما مختارة من عدة بلدان . هودلر سويسرا ، ... انكلترا ، وسليرا (ايطاليا) ورسوما لاغراض تزيينية من « الانبياء » الفرنسيين (بونار ودنيس) .

وفي القاعة المركزية نجد التمثال الوحيد الموضوع في المعرض كله . وهو تمثال « حواء » لرودان . وهو عمل سبق عرضه في معرض جماعة « العشرين » في بروكسل ... « حواء » منحوتة اراد لها منظمو المعرض ان تكون ... المحور الرئيسي للمعرض ، وكانوا موفقين فعلا في اختيارهم .

وفي القاعة السابعة رسامون من المانيا والنرويج (ادوارد مونك وسومر ... هودلر) . وهما رسامان حققا شهرتهما الاصلية في المانيا . ومن الالمان نعرض للرسام ... انجح الرسامين في هضم ... الانطباعية الذي لا ... . ونلاحظ عند ادوارد مونك ... ان بداية التأثر بكوكان كانت مثمرة جدا وغنية وبناءة ، الى درجة القول بانه رسام طور اسلوبه الخاص لدرجة اصبح معها مستحيلا نسب لوحة له لغيره . وفي اعمال مونك نعيش ونتحسس المواضيع الخاصة ببلدان اوروبا الشمالية : الطبيعة الجميلة وقد ... حدة العذاب الميتافيزيقي والتوتر النفسي الذي يدمي اللوحة ويلتصق بها كالصمغ . ومونك ايضا هو الرسام الوحيد الذي حقق في حياته شهرة تعادل شهرة مابعد الانطباعيين . وهو ايضا من القلائل جدا الذين ... في اعمالهم نماذج بشرية تصور ... تصوير اغتراب انسان اوروبا الشمالي . واسمه غالبا مايرتبط باسماء المرضيين : ابسن وستراندبرغ ، الى درجة ان لوحات مونك تتصدر اغلفة كتب هذين الكاتبين العملاقين في طبعة دار « بنجوين » البطريق الانكليزية الواسعة الانتشار . تركز القاعة الثامنة على الفن الفرنسي في التسعينات ، حين بدأ بالظهور بخطى وجلة ... فيما بعد بالرمزية . وفيها نتعرف الى بعض اعمال ... وماريز وبلانش وبولديني . وبعضهم برع تماما في رسم « البورتريت » .

وتعود معظم العروض في القاعة التاسعة الى الفن الانكليزي في الفترة ما بين ١٨٩٥ــ١٩٠٥ . وهي فترة شوفينية ، اتجه فيها

الرسامون الانكليز الى محاولة اقصاء التأثيرات الاجنبية عن فنهم والتركيز على الشخصية المحلية . وهذه المحاولة استمرت حتى سنة ١٩٠٥ ، السنة التي عاد فيها الرسام سيكرت من فرنسا ليعرف الرسامين الانكليز الشباب بانجازات الفن الفرنسي . وهذا مما ادى ، في وقت لاحق ، الى تأسيس « جماعة مدنية كامدن » الذين برعوا اكثر ما برعوا في تصوير مشاهد الحياة اللندنية .

والقاعة العاشرة مخصصة للرسامين الايطاليين المعروفين باسم « التقسيميين » الذين كانوا قريبين من نظرات الانطباعيين الجدد بدون ان يكون لهم تماس حقيقي مع اقرانهم الفرنسيين . والغرض من اختيارهم لهذا الاسم الدلالة على ايمانهم بالنظريات الجديدة حول تقسيم اللون . ومن هؤلاء الرسامين نذكر : سيكانتيني ، بريفاتي ، بليزا وموربيلي . وقد اثر اسلوبهم على الرسامين بالا وبوتشيوني اللذين ساهما فيما بعد ـ مع عدد اخر من الرسامين الايطاليين بتاسيس حركة الرسامين المستقبليين (١٩١٠) .

اما القاعة الحادية عشر فهي مخصصة لعدد مهم من اعمال « الضواري » التي رسمها ماتيس وديران . وتحتوي ايضا على بعض اعمال المستقلين التي رسمت في اواخر القرن الماضي ، وبعض اعمال بيكاسو (الفترة الزرقاء والفترة الوردية) وبعض اعمال براك قبيل الانطلاق في رحاب التكعيبية المطلق .

ان رسوم مابعد ـ الإنطباعيين نقض مجيد للفكرة القائلة بان كل شيء باطل وقبض ريح . ان رسامي ما بعد ـ الانطباعية يعيشون معنا . ونحن نراهم هنا والان وسيبقون معنا صحوا دائما وغناءا ومهرجانا ثريا ومديحا شاعريا للحياة .

فاضل عباس هادي

قانون تكريم العلماء والمفكرين والمبدعين

اذ تقوم « الاقلام » بنشر هذا القانون باعتباره وثيقة تاريخية ذات مساس مباشر برجال الفكر والثقافة والابداع في الوطن العربي والعالم ، فانها تؤمن انه يشكل خطوة ثورية اخرى في مجال تحرير الثقافة العربية وتكريس مهمتها في تحرير الانسان العربي من تأثيرات الغزو الثقافي الاجنبي والانحرافات والتشويهات التي تمسخ المفاهيم والقيم .

ان قانون تكريم العلماء والمفكرين والمبدعين ، اذ يؤكد الجانب الانساني في رعاية رجال الفكر والثقافة في شتى المجالات وعلى امتداد الوطن العربي الكبير وتهيئة الاجواء الكريمة لهم بما يعزز شرط الحرية كعامل اساس في التعامل ما بين اطراف العملية الثقافية ، فانه في الوقت نفسه دعوة للادباء والفنانين والعلماء من اجل المزيد من العطاء الابداعي المبرأ من المقاصة الامبريالية والرجعية والصهيونية ، والعربي يساهم بدور كبير في عملية البناء الايجابي لمجتمع عربي ديمقراطي اشتراكي موحد .

و « الاقلام » باسم كتابها وقرائها تحيي قيادة الثورة في القطر العراقي وتبارك هذا الانجاز الكبير .. كما تؤكد على مواصلة مسيرتها في نشر وتعميم الفكر الاشتراكي القومي .. والانتاج الابداعي التقدمي .. مؤمنة برسالتها .. ورسالة الامة العربية الانسانية .

× × ×

قرر مجلس قيادة الثورة اصدار قانون تكريم العلماء والمفكرين والمبدعين رقم ٢٧ لسنة ١٩٨٠ .

بسم الله الرحمن الرحيم

باسم الشعب

مجلس قيادة الثورة

رقم القرار ١٥٣

تاريخ القرار ٢٨ ـ ١ ـ ١٩٨٠

استنادا الى احكام الفقرة (أ) من المادة الثانية والاربعين من الدستور المؤقت قرر مجلس قيادة الثورة بجلسته المنعقدة بتاريخ ٢٨ ـ ١ ـ ١٩٨٠ اصدار القانون الاتي :

رقم (٢٧) لسنة ١٩٨٠

قانون تكريم العلماء والمفكرين والمبدعين

المادة الاولى ـ يهدف هذا القانون الى تكريم العلماء والمفكرين والمبدعين والادباء والفنانين .

المادة الثانية .

اولا .. تشكل هيئة تسمى (هيئة تكريم العلماء والمفكرين والمبدعين والادباء والفنانين) برئاسة نائب رئيس الوزراء ـ وزير الدفاع وعضوية :

أ ـ وزير التعليم العالي والبحث العلمي .

ب ـ وزير الثقافة والاعلام .

جـ ـ وزير التربية .

د ـ رئيس المجمع العلمي العراقي .

هـ ـ رئيس مؤسسة البحث العلمي .

و ـ اثنين من اعضاء المجمع العلمي العراقي يرشحهما الاعضاء العاملون في المجمع .

ز ـ ممثل عن وزارة الدفاع يرشحه الوزير .

ح ـ ممثل عن كل من الادباء والفنانين .

ط ـ ممثل عن النقابات المهنية .

ي ـ ثلاثة ممن يحملون لقب استاذ .

ك ـ ممثل عن الهيئات العلمية القطرية .

ل ـ ثلاثة من كبار العلماء والادباء والفنانين العرب ترشحهم الهيئة عند اجتماعها الاول .

ثانيا : يتم تعيين اعضاء الهيئة المنصوص عليهم في الفقرات

(و . ح . ط . ي . ك . ل .) بمرسوم جمهوري ولمدة ثلاث سنوات.

المادة الثالثة ـ تنعقد الهيئة في دورة عادية واحدة في كل سنة بدعوة من رئيسها ويكتمل نصابها بحضور غالبية الاعضاء وتتخذ القرارات باغلبية اصوات الحاضرين وعند التساوي يرجح الجانب الذي يصوت معه الرئيس وللرئيس دعوة الهيئة الى اجتماع استثنائي عند الاقتضاء .

المادة الرابعة ـ يكون انعقاد الهيئة بدورتها العادية قبل شهرين من موعد الاحتفال بتوزيع الجوائز والاوسمة في يوم يدعى (يوم العلم والثقافة والفنون) يقع في الاول من شهر كانون الاول من كل عام .

المادة الخامسة ـ تتولى الهيئة الاختصاصات التالية ..

اولا ـ وضع اسس منح جوائز واوسمة الدولة التقديرية والتشجيعية.

ثانيا ـ تحديد قيمة كل من الجائزتين التقديرية والتشجيعية مرة في كل سنتين .

ثالثا ـ تشكيل لجان من بين اعضائها للعلوم والتكنولوجيا والاداب والفنون والعلوم الاجتماعية والاقتصادية والعلوم العسكرية ولها تشكيل لجان اخرى عند الاقتضاء .

رابعا ـ اقتراح منح الجوائز والاوسمة لمن ترشحهم اللجان .

المادة السادسة ـ تتولى اللجان المشكلة من بين اعضاء الهيئة تعيين محكمين لتقييم العمل العلمي والتكنولوجي والادبي والفني المعروض عليها ويحدد اسلوب عمل اللجان والمحكمين بتعليمات تصدرها الهيئة .

المادة السابعة : ـ

اولا ـ تنشا ست جوائز واوسمة ذهبية تسمى ـ جوائز واوسمة الدولة التقديرية وهي ..

١ ـ جائزة ووسام الحسن بن الهيثم للعلوم والتكنولوجيا .

٢ ـ جائزة ووسام ابن خلدون للعلوم الاجتماعية والاقتصادية.

٣ ـ جائزة ووسام ابن رشد للفلسفة والمنطق .

٤ ـ جائزة ووسام الجاحظ للغات والاداب .

٥ ـ جائزة ووسام الواسطي للفنون الجميلة .

٦ ـ جائزة ووسام خالد بن الوليد للعلوم العسكرية .

ثانيا ـ تحدد اوصاف الوسام بنظام .

المادة الثامنة ـ تنشا اثنتا عشرة جائزة تشجيعية على الوجه الاتي :

اولا ـ ثلاث جوائز للعلوم والتكنولوجيا .

ثانيا ـ جائزتان للعلوم الاجتماعية والاقتصادية .

ثالثا ـ جائزتان للفنون الجميلة .

رابعا ـ جائزتان للغات والاداب .

خامسا ـ ثلاث جوائز للاختراعات والابتكارات وتطوير اساليب الانتاج .

المادة التاسعة ـ يشترط فيمن يمنح الجائزةالتقديرية ووسامها :

اولا ـ ان تكون له مؤلفات او بحوث او اعمال سبق نشرها او عرضها او تنفيذها .

ثانيا ـ ان تكون مؤلفاته او بحوثه او اعماله ذات قيمة علمية او فنية تضيف الى المعرفة او الفن عطاء جديدا او تسهم بشكل مباشر في دعم الاقتصاد الوطني وزيادة الانتاج القومي او تساعد على تعزيز الوحدة الوطنية والوحدة العربية ومؤازرة الحق العربي وتعميق المفاهيم والقيم القومية والاشتراكية وتاييد نضال الشعوب .

ثالثا ـ ان لايكون قد سبق له تقديم مؤلفاته او بحوثه او اعماله كاطروحة لنيل شهادة علمية .

رابعا ـ ان لا يكون قد سبق له تقديم مؤلفاته او بحوثه او اعماله ولم ينل الجائزة عنها مالم تتضمن اضافات جديدة تقرها اللجان والمحكمون .

خامسا ـ ان لا يكون قد نال جائزة مماثلة داخل القطر عن مؤلفاته او بحوثه او اعماله المقدمة الى الهيئة .

المادة العاشرة ـ يشترط فيمن يمنح الجائزة التشجيعية ..

اولا ـ ان تكون مؤلفاته او بحوثه او اعماله ذات قيمة علمية او فنية متميزة .

ثانيا ـ ان تكون له مؤلفات او بحوث او اعمال سبق نشرها او عرضها او تنفيذها ولم يمض على ذلك اكثر من سنتين من التاريخ المحدد ليوم العلم والمعرفة والفنون .

ثالثا ـ ان لا يكون قد سبق له تقديم مؤلفاته او بحوثه او اعماله لنيل الجائزة مالم تتضمن اضافات جديدة تقرها اللجان والمحكمون .

رابعا ـ ان لا يكون قد نال جائزة مماثلة داخل القطر عن مؤلفاته او بحوثه او اعماله المقدمة الى الهيئة .

خامسا ـ ان لايكون قد سبق له تقديم مؤلفاته او بحوثه او اعماله كاطروحة لنيل شهادة علمية .

المادة الحادية عشرة : ـ

اولا ـ تمنح الجائزة التقديرية مرة واحدة لشخص او فريق او هيئة في حالة اشتراكهم بالمؤلف او البحث او العمل المقدم لنيل الجائزة .

ثانيا (ا) تمنح الجائزة التشجيعية لشخص او فريق او هيئة في حالة اشتراكهم بالمؤلف او البحث او العمل المقدم لنيل الجائزة .

ب ـ يحق لمن سبق ان حصل على جائزة تشجيعية ترشيح

نفسه للحصول على الجائزة كل خمس سنوات .

المادة الثالثة عشر ـ تقدم مؤلفات وبحـوث واعمال المرشحين بمرسوم جمهوري ويتم منح الجوائز التشجيعية بقرار من رئيس هيئة تكريم العلماء والمفكرين والمبدعين والادباء والفنانين .

والمادة الثالثة عشرة ـ تقدم مؤلفات وبحوث واعمال المرشحين لنيل الجوائز التقديرية والتشجيعية من مواطني الجمهورية العراقية او من ابناء الوطن العربي الى الهيئة مباشرة او عن طريق المؤسسات الرسمية والهيئات والمنظمات العلمية والمهنية والقطرية سنويا وذلك قبل ثلاثة اشهر من موعد انعقاد دورة الهيئة العادية .

المادة الرابعة عشرة ـ للهيئة بطلب مـن رئيسها او احـد اعضائها اقتراح منح الجوائز التقديرية واوسمتها للشخصيات العالمية.

المادة الخامسة عشرة ـ للهيئة اصدار تعليمات لتسهيل تنفيذ احكام هذا القانون .

المادة السادسة عشرة ـ ينفذ هذا القانون من تاريخ نشره في الجريدة الرسمية .

صـدام حسـين

رئيس مجلس قيادة الثورة

الاسباب الموجبة : ـ

حيث ان العلماء المفكرين والادباء والفنانين هم الصفوة من ابناء الامة الذين تقدم على عواتقهم صروح التقـدم في مجـالات العلـم والتكنولوجيا والاداب والفنون وهم الذين يرفعون بعقولهم وسواعدهم اعمدة الحضارة العربية ويدفعون بها الى مدراج الرقي والازدهـار اجل رفاه الانسان وسعادته .

ولما كانت قيادة الحزب والثورة تقدر في العلماء والمفكريـن والادباء والفنانين هذا الدور البارز العظيم الاثر في حياة الامـة وتعمل على احاطتهم بكل الرعاية التي تدفعهم الى بذل المزيد من العطاء وبغية تكريمهم التكريم اللائق بهم .. فقد شرع هذا القانون

---

٦ عن منابع المسرح العربي

استحوذ موضوع وجود تقاليد مسرحية عند العرب والمسلمين على اهتمام الكثير من المختصين في هذا المجال ، وافردت لهمناقشات عديدة . وقد ساد لفترة طويلة الرأي القائل بانه لم يكن عنـد العرب ، بحكم ما جاء من تعاليم في الدين الاسلامي ، اي صيـغ مسرحية في التعبير . لكن الحقائق التي وردت في الابحاث العلميـة للمختصين العرب في مجال المسرح تدل على غير ذلك .

يعتبر فن الرواة من أقدم الفنون الابداعية الشعبية . تمتد جذور هذا النوع من الابداع الى فترة موغلة في القدم ، حيث كان لكل قبيلة شعراؤها ، الذين ينطقون باسمها . كان هؤلاء الشعراء يقرأون لساعات طويلة اشعارا على غاية كبيرة من التفنن ، متحدثين بشكل متمق عن حروب قبلتهم ومآثرها .

يقول مكسيم غوركي « بفضل فن السرد الروائي بالذات استطاع النسيج اللفظي لحكايات الف ليلة وليلة ان ينتشر في كل بقعـة من الارض ، حيث اكساها بساطا لفظيا غاية في الروعة » .

تحت لفح حرارة الشمس وعلى رمال الصحراء بالقرب مـن الطائف ازدهر سوق عكاظ ، الذي كانت تجتمع عنده سنويا القبائل العربية الرحالة . كانت المباريات الشعرية للشعراء العرب ابـدعـر حدث في هذا السوق ، حيث تجلب للبعض اكاليل النصر ، وللآخرين مرارة الخسارة والنسيان . ان نجاح الارتجال الشعري للشعراء المتبارين يرتبط بشكل كبير بمقابلة الشاعر الموسيقية ، لان قراء الشعر انذاك كانت تتطلب المصاحبة الموسيقية الضرورية .

ان هؤلاء الشعراء الذين يذكروننا بمغني اليونان القدماء ومباريات الفرق الموسيقية التي كانت تقام عند مديح ديونيسـس ايام الاحتفالات الكبيرة . لكن العرب ، الذين لم يكن لديهم مسرح ، كما هو الحال بالنسبة لليونانيين القدماء ، استطاعوا ان يحولوا مبارياتهم الشعرية الى عروض مسرحية ظاهرة ، مليئة بالدرامـا الحقيقـة . وفي واقع الامر فقد كان هذا مسرح « **الممثل الواحـد** » كما يطلق عليه الان .

لم تبق الحكايات التي كان يسردها بعض المغنين في العصـور الوسطى أحداث المتعة فقط عند وجهاء القوم واعيانهم في بـلاط الملك ، بل كانت احدى المصادر الهامة في تعريف الشعب بتراثـه . وقد اوجد هؤلاء الرواة المغنون تقاليد خاصة بهم لازالت قائمـة في بعض المناطق العربية . وكان هؤلاء الرواة المغنون ، الذيـن يجلسون في اي مكان من السوق عند ظلال الاشجار احيانا ، وفي المقاهي احيانا اخرى ، يقصون بصحبة الربابة ، التي ليس بالامكان الاستغناء عنها ، الحكايات عن بطولات ومآثر المقاتلين الشجعان ، ولا يتوقف سرد هذه الحكايات الا لكي يقوم الراوية بقراءة اشعار مشاهير الشعراء العرب ، او ليستأنف رواية الحكاية عن اولئك الابطال الذين اكتسبوا حب المستمعين ، وربما لوعهم احيانا . ان المستوى الفني الرفيع لهؤلاء الاشخاص ، الذين كان بامكانهم تقمص عـدة شخوص اثناء سرد الحكاية ، ساعد على خلق الارضية الكافية للعمل المسرحي . يقوم هذا الشخص باداء جميع الادوار وحده ، مغيرا في بعض الاحيان جزءا من ملابسه او غطاء رأسه .

كان هنالك بعض الرواة الموهوبين ، الذين يدخلون عناصر التشويق باستخدامهم محاكاة اصوات مختلف الحيوانات والطيور . ان مثل هذا الفن ، الذي يشبه الى حد كبير « مسـرح الممثـل الواحد » في يومنا هذا ، يتطلب مهارة عالية في الارتجال وتركيبا دراميا للديالوج ، اضافة الى امكانية خلق الاندماج والتفاعل بين الشخصية الوهمية التي تحدث عنها الراوية وبين الجمهور .

وقد ساهمت بعض الخصائص الادائية في اسـلوب الرواة القدامى ، والتي تطورت بمرور الزمن في خلق الاسس التي استندت عليها الثقافة المسرحية في الاقطار العربية . وعبرت مثل هـذه الممارسات عن النزعة العفوية للشعب العربي ، نحو ايجاد صيـغ مسرحية في التعبير . املت حاجة المجتمع لهذا الفن انذاك طرقـا مميزة في التعبير ، وكان ان ظهر مسرح « خيال الظل » ، وخلافـا لما كان عليه الحال في عروض الرواة ، نلاحظ ان مسـرح الظـل يعتمد على تعدد الابطال ، ويمتلك سياسة العرض الخاصة بـه ، وتقوم الظلال بالتعويض عن جسد الممثل وحركاته .

داخل سالة شبه معتمة تستقر فرقة من الممثلين بصحبـة جوقة موسيقية صغيرة . تتألف ادوات التمثيل المسرحية لهـذه

الفرق من الدمى والستارة والشاشة ، التي كانت تتكون من قطعة من القماش المثبتة على اطار خشبي ، الذي يكون احيانا ، مطرزا بوشي جميل . يقف خلف الشاشة شخص ، يقوم ببعث الحركة في الظلال . يعلق مصباح أو شمعة خلف الشاشة تقوم باضاءتها ، بحيث يقع ضياؤها على ظلال الدمية فقط دون ان تمس الشخص الذي يمسك الدمى . كان على كل صاحب دمية واجب محدد بشكل دقيق وكان رئيس الفرقة اكثرهم خبرة ، حيث يتوجب عليه حفظ الكثير من الحكايات الساخرة والنكات والاغاني والحكايات الشعرية . ومن الضروري ان يكون رئيس الفرقة ذا بديهة سريعة ، مما يحتم عليه ان يتوجه باجوبة ذكية على ردود الفعل التي يحدثها عرض الفرقة عند الجمهور . كان رئيس الفرقة يقوم بوضع التعليقات وتنظيم احداث العرض ، ويؤدي في واقع الامر مهام الكاتب والمؤلف والمنفذ في آن واحد ، لقد حظيت عروض « مسرح الظل » بانتشار واسع في ارجاء الوطن العربي ، لكونها تتناول الحياة الاجتماعية للشعب العربي بطقوسها واعيادها ، تلك الحياة المشوبة بالحب الوجداني والتناقضات الدرامية .

ان مسرح خيال الظل ، الذي كان ينهل من منابع الثقافة الشعبية قد استجاب بشكل حي لاهم الاحداث في تلك العصور ، مصورا اياها بسخرية لاذعة . ويعتبر « مسرح الظل » مرحلة جديدة في تطور الاساليب الشعبية في التعبير المسرحي ، اضافة الى كونه النموذج الوحيد للفن المسرحي المكتوب في العصور الوسطى . لقد جاء في كتب التاريخ ذكر اسم العالم العربي (ابن دانيال) الذي عاش في مصر في القرن الثالث عشر ، والذي الف ثلاث مسرحيات مكتوبة خصيصا لمسرح الظل .

اكتسبت عناصر المسرح الدرامي – الديالوج ، الحركة ، المحاكاة ، الموسيقى والغناء تطورا لاحقا في نطاق « مسرح الظل » وتركزت فيه تلك الاساليب والطرق للتعبير الفني ، التي ساعدت فيما بعد على قيام وتطوير مسرح الدمى – (القرقوز) .

اذا تطرقنا في الحديث عن (عالم الدمى) ، فلابد من الاشارة الى ان لهذا الفن ابطاله ومحبيه . في روسيا يدعى «بتروشكا» وفي فرنسا – « بولشنيل » ، اما في ايام الدولة العثمانية فكان يسمى « قرقوز افندي » .

يرى احد المؤرخين ان ظهور مسرح الدمى كان للمرة الاولى في اليونان . اما مناصرو الراي القائل بانتساب هذا الفن الى الاتراك فيطرحون الرواية التي تعتمد على احدى الاساطير الشعبية والتي تذكر ان « قارافيز » وصديقه « حاجي ايفات » كانا يعيشان في مدينة بورصه في القرن الرابع عشر الميلادي ، واثناء اشتغالهما ببناء المسجد في هذه المدينة اصبح « قارافيز » محبوبا من قبل العرب ، الذين سموه فيما بعد « قرقوز » وجعلوه بطلا لمسرح الدمى .

كانت العروض المسرحية التي تقدم بمشاركة اثنين تتناول مختلف المواضيع السياسية والغرامية والاخلاقية التعليمية والحكايات . لكن اغلب العروض تقدم النكات والحكايات الظريفة. وعلى الرغم من ان عروض « قرقوز » كانت تتناول في معظم الاحيان مواضيع مسلية ، لكنها غالبا ما كانت تسعى لتقديم حالات الضعف الانساني للفرد في ذلك المجتمع وبشكل سافر . وبهذا الشكل نلاحظ ان مسرح « القرقوز » قد قام بدور المربي الاخلاقي المتميز .

في الفترة مابين نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر ، وحسب ما ذكر بعض الرحالة الاوربيين انهم صادفوا في طرقات مصر ممثلين متجولين يقدمون عروضهم في شوارع المدينة وساحاتها ، حيث تجري الحياة اليومية للمجتمع المصري آنذاك . كانت المشاهد اليومية في الشارع واللغة الدارجة السائدة في السوق آنذاك والمشاجرات العائلية غالبا ما ترفد هذه الفرق بمواضيع مسرحية . تتالف هذه الفرق من العنصر الرجالي فقط ، اما الادوار النسائية فكان يؤديها الاحداث في الفرقة .

لكن من الممكن اعتبار ظهور المسرحيات الهزلية « فصل مضحك » قفزة نوعية في ذلك الوقت ، حيث تطور هذا النوع من الفن واكتسب فيما بعد تسمية « الكوميديا الارتجالية المصرية » . استخدم ممثلو « فصل مضحك » عادة مواضيع بسيطة بمصاحبة الموسيقى مؤدين الحركات البهلوانية المسلية . كانت مواضيع « فصل مضحك » هي الاجنبي المتغطرس ، الخادمة ، العشيقان ، الام المغرمة او الاب المغرم ، الابن الغبي وغيرها . يكثر في حديث الممثلين ، وبشكل مفرط ، الكلام الخشن ، اضافة الى عدم اقتصار العرض على الكلام وحده ، بل نراه قد اعتمد على بعض الحركات الهزلية. وقد استخدمت مختلف التاثيرات الصاخبة في سبيل احداث التسلية لدى الجمهور ، وكان كل هذا يجري بمصاحبة الاغاني الشعبية المعروفة .

في نهاية القرن التاسع عشر وعندما ظهر في مصر المسرح الدرامي المحترف ، اخذ ممثلو « فصل مضحك » يقدمون عروضهم في فترات التوقف بين فصل واخر من المسرحية . وقد حافظ ممثلو « فصل مضحك » عند انتقالهم الى المسرح على استقلاليتهم، وطرحهم لنفس المواضيع التي تناولوها في السابق .

هكذا تشكلت على مدى قرون عديدة التقاليد المسرحية الشعبية عند العرب والمسلمين ، والتي شكلت ركائز مهمة اعتمد عليها المسرح العربي المعاصر .

ترجمة : صفاء محمود علوان

ملامح في الاستعراب الجديد

كنت اشرت في مقالة (٢) نشرت مؤخرا الى ان الدراسات العربية باللغة الانكليزية هي عملة ولكن بوجه واحد ، والى انه لا يمكن الحديث عن عملة ذات قيمة حقيقية مالم يتم استدراك الوجه الآخر. وقد اقترحت ان يتم ذلك عن طريق تعزيز المساهمة العربية في حقل الدراسات العربية باللغات الاجنبية . ان هذه المساهمة – فيما يبدو لي – تستطيع ان تجلب رؤى جديدة ونفاذة ومضيئة الى هذه الدراسات – هي رؤية الداخليين الذين يشكل هذا الادب جزءا من حياتهم ووجودهم .

وبالطبع فان هذا لا يعني اغفال حق غير العرب في دراسة الأدب العربي وتحليله وتقويمه ، بل انه على العكس الحاح على ضرورة الجمع بين المساهمتين : مساهمة المستعربين من جهة ، ومساهمة الدارسين العرب من جهة اخرى . فرغم ان المرء لا يستطيع ان ينكر ما تقتضيه الدراسة الموضوعية من انسلاخ عن الموضوع المدروس ومن محاولة تقويمه تقويما لا يستند الى الاعتبارات الذاتية ما امكن ، فانه من جهة اخرى لا يمكن له ان ينكر انه من الصعوبة بمكان ان

يكون للخارجيين Outsiders عن هذا الموضوع ادراك عميق نافذ، في حين ان التماثل بين العنصر الداخلي والموضوع المطروح يضفي اضواء دافئة على المجال المدروس ويساعد على بلورة رؤية داخلية له .

وهكذا فان المرء يجد نفسه أميل الى الاعتقاد بأن دراسة ذات جدوى للأدب العربي ، ينبغي ان تجمع بين هذا العنصر الداخلي الذي يكفل لنا الادراك العميق النافذ الى بواطن الموضوع ، واضفاء الاضواء الدافئة على المجال المدروس الذي يدور في نطاقه من جهة ، وبين العنصر الخارجي الذي يستطيع ان يحاكم الامور محاكمة موضوعية تتيحها له المسافة التي تفصله عن الموضوع المدروس .

من هنا فان اي مجهود مشترك يقوم به الفريقان (الدارسون العرب والمستعربون) ينبغي ان يظفر بالتشجيع ، وان يقابل بالترحاب ، وان ينظر اليه بجدية وباهتمام كبيرين . وكتاب « دراسات في الادب العربي الحديث »
Studies in modern Arabic Literature

هو حصيلة احد المجهودات المشتركة ، والتعاون المتبادل بين فريق من الدارسين العرب ، وفريق آخر من المستعربين . وهو مجموعة من البحوث والدراسات القيت في مؤتمر عن الادب العربي الحديث عقد في لندن في شهر تموز من عام ١٩٧٤ .

ومن الجدير بالذكر ان هـــذا المؤتمر قد نظم ومول من قبل «مدرسة الدراسات الشرقية والافريقية »
School of Oriental and African studies

التابعة لجامعة لندن ، والتي عهدت الى البروفيسور ت.م جونستون T. M. Johnstone استاذ العربية في جامعة لندن ، ورئيس مركز دراسات الشرقين الادنى والاوسط في المدرسة المذكورة بالتهيئة العلمية للمؤتمر والاعداد له ، بينما اسندت الى الدكتور روبين اوسل Robin Ostle مهمة امانة سر المؤتمر .

وقد حضر المؤتمر مجموعة من الدارسين العرب من بينهم محمد مصطفى بدوي ، محمد عبدالحليم ، حمدي الشلوت ، حليم بركات ، علي الراعي ، لويس عوض ، سلمى الخضراء الجيوسي ، محمود امين العالم ، علي أحمد سعيد (ادونيس) ، وصبري حافظ ؛ ومجموعة من المستعربين تضم روجر الن ، بيير كاكيا ، تريفر لوغسين ، ج ستيتكفيتس ، وروبين اوسل والبروفيسور جونستون .

وربما كان من اهم ماميز هذا المؤتمر عن سواه هو ان الابحاث قد تركزت فيه على الادب العربي الحديث دون غيره ، وانها جميعا قد كانت باللغة الانكليزية (ماعدا بحث ادونيس) ، وانها قد صدرت بعدئذ مجموعة في كتاب حرره روبين اوسل المحاضر في جامعة لندن تحت عنوان « **دراسات في الادب العربي الحديث** » نشرته دار فيليبس واريس التي تبدي اهتماما متزايدا بالدراسات الشرقية بشكل عام، والدراسات العربية بشكل خاص ، وقد صدر عنها مؤخرا سلسلة جريدة تعنى جريدة تعنى بالادب العربي وتحمل عنوان « **مداخل لدراسة الادب العربي** » كنت قد تحدثت عنها من قبل(٣) .

والآن ان اشارة مقتضبة الى الابحاث التي القيت في المؤتمر وضمها الكتاب الجديد يمكن ان تعطي القارىء العربي فكرة عن مؤتمرات كهذه ، وعن القضايا التي تستأثر باهتمام دارسي الادب العربي الحديث من العرب والاجانب .

يضم الكتاب ثلاثة عشر بحثا قدم لها كل من البروفسور جونستون وروبين اوسل . وقد تركزت حول الشعر والنثر القصصي والمسرح والادب الشعبي . وفيما يلي ثبت بها :

ابحــاث الشـعر

(١) الشعر والنقد الشعري في فترة التحول نحو القرن العشرين
Poetry and Poetic Criticism at the turn of the Century.

لروجر الن Roger Alen الاستاذ المحاضر في مركز دراسات الشرق الاوسط في جامعة بنسلفانيا .

(٢) شكري الشاعر : اعادة دراسة
Shukri the Poet : apeconsideration

لمحمد مصطفى بدوي استاذ الادب الحديث في كلية الدراسات الشرقية في جامعة اكسفورد والزميل في كلية سانت انتوني . واحد محرري « مجلة الادب العربي »

(٣) « ايليا ابو ماضي والشعر العربي في فترة ما بين الحربين »
Ilya Abu Madi and Arabic Poetry in the Inter war Period

لروبين اوسل الاستاذ المحاضر في جامعة لندن .

(٤) « الشعر العربي المعاصر : رؤيا ومواقف »
Contemporarg Arabic Poetrg : Vision and Atitude.

للدكتورة الشاعرة سلمى الخضراء الجيوسي صاحبة الكتاب الموسوعة « **اتجاهات وحركات في الشعر العربي الحديث** »

(٤) والذي صدر في مجلدين ضخمين بالانكليزية منذ ثلاثة اعوام .

(٥) « السياب : دراسة لشعره » لمحمود عبدالحليم الاستاذ المحاضر في جامعة لندن ـ مدرسة الدراسات الشرقية والافريقية .
Al-Sayyab : a Study of his poetry

ابحاث النثر القصصي

(١) « قصص نجيب محفوظ القصيرة »

لحمدي الشلوت الاستاذ المحاضر في الجامعة الامريكية بالقاهرة .

(٢) « الروايات العربية والتحول الاجتماعي »

لحليم بركات الروائي وعالم الاجتماع المعروف والاستاذ في مركز الدراسات العربية المعاصرة التابع لجامعة جورج تاون بواشنطن .

(٣) « تحليل لرواية نجيب محفوظ : الحب تحت المطر »
An Analysis of al-Hubb taht al-Matar (Love in the Rain)

لتريفر لوغسييك الاستاذ المحاضر في جامعة شيكاغو والمعروف بترجماته من اللغة العربية الى الانكليزية وخاصة في مجال الرواية .

(٤) « التجديد في القصة القصيرة المصرية »
Innovatien in the Egyptian Short story.

لصبري حافظ الذي انهى دراساته العليا مؤخرا في جامعة لندن

ابحاث المسرح :

(١) « عربية فصحى على المنصة »
Classical Arabic on stage.

د ج ، ستيتكيفيتش J.Stetkevyck الاستاذ المحاضر في جامعة شيكاغو واحد كبار المختصين بالادب العربي في الولايات المتحدة الامريكية .

(٢) بعض وجوه المسرح العربي المعاصر
Some As Pects of Moder Arabic Drama.

لعلي الراعي ، الاستاذ المحاضر في جامعة الكويت والناقد المسرحي المعروف .

(٣) « مشاكل المسرح المصري »
للويس عوض الناقد المصري المعروف ومستشار الاهرام الثقافي سابقا .

ابحاث الادب الشعبي

(١) « القيم الاجتماعية منعكسة في الغنائيات المصرية الشعبية »
Cocial Values Reflected in Egyptian Popular Ballads

لبير كاكيا ، الاستاذ المحاضر في جامعة كولومبيا في نيويورك واحد محرري « **مجلة الادب العربي** » ويبدو ان الشعر ما يزال يظفر بالجانب الاكبر من اهتمام الدارسين العرب والمستعربين ، في حين ان النثر القصصي الذي اخذ يزاحم ديوان العرب منذ بداية النصف الثاني من هذا القرن يأتي في المنزلة الثانية ، لتحيل المسرح المرتبة الثالثة والادب الشعبي المرتبة الاخيرة .

وان اهم ما يلفت انتباه الباحث في هذه الدراسات هو تنوع المناهج المستخدمة من قبل الباحثين ، فبينما يتبنى بعضهم منهجا مقارنا يميل بعضهم الاخر الى الاقتصار على النظر في الادب العربي ضمن سياقه الخاص . وفي حين يميل بعضهم الى نوع من المنهج الشكلي يقتصر على النص وحده ضمن سياقه الخاص . وفي حين يميل بعضهم الى نوع من المنهج الشكلي يقتصر على النص وحده ، يستخدم البعض الاخر المنهج الاجتماعي بشيء من التطرف .

واذا ما كان للمرء ان يوجه اي نقد الى موضوعات المؤتمر والكتاب فهو انها لا تكاد تغطي جغرافيا جميع الاقطار العربية وهو امر ليس سهلا في مؤتمر محدود وكتاب محدود لا تتجاوز صفحاته المائتين ، رغم انه ممكن اذا ما تم الاعداد له مسبقا .

وعلى اي حال فان المرء يستطيع ان يقول بشيء من الاطمئنان ان اغلب ابحاث الكتاب ابحاث جادة — صينه تتمتع بقسط كبير من الموضوعية ، وتبين عن جهد وتمعن وتمرس بالنصوص العربية وتكشف عن حساسية فنية على درجة غير يسيرة من الرهافة في التعامل مع نصوص الادب العربي .

وليس من المبالغة القول في النهاية انها تتمتع بدرجة معقولة من الاتزان في نظرتها الى الادب نظرة ربما كانت تنطبق عليها مقولة ت . س . اليوت في ان اهمية الاعمال الادبية لا يمكن تحديدها بالمقاييس الادبية وحدها ، على الرغم من ان هذه المقاييس هي وحدها القادرة على تحديد ما هو ادب وما هو غير ذلك .

هوامش :

(١) R: C. Ostle (editor), Studies in Modern Arabic Literature, Aris and Phillips, 1975 P. 75.

(٢) A.N. Staif, "Approaches to Arabic literatare" British Society for Middle Eestern Studies Bulletin, Vol.6, no.6, no.1, £ 8.

(٣) انظر : عبدالنبي اصطيف ، « مداخل لدراسة الادب العربي» **الاقلام** ، السنة الرابعة عشرة ، العدد الرابع ، كانون الثاني ١٩٧٩ ، ص ص ١٧٢ — ١٧٥

al-Jayyusi, S.K.Trends and Movements in Modern Arabic Poetry, Leiden, 1977.

(٤) وانظر اشارة مقتضبة للكتاب كتبها صاحب هذه السطور في **البعث** ، عدد ١٩٧٨/٩/١٧ ، الصفحتين ٦ ، ١١ تحت عنوان : « اتجاهات وحركات في الشعر العربي الحديث وتجربة منسية »

■ **عبدالنبي اصطيف**

الجذور الثورية في الشعر الافرو — امريكي

تعتبر المجموعة الشعرية (ضماد ورصاص) ، التي اصدرها الشاعر انتار سودان كاتارا مبيري ، تمجيدا للثورة الافريقية ، مجموعة جديدة ومؤثرة من القصائد التي تتحدث عن النضال المشتعل الان ضد النيوكولونيالية في افريقيا الجنوبية ، ويعبر الشاعر فيها ، كما يوحي عنوان المجموعة ، عن التضامن والانتماء الى الجماهير الافريقية الملتحمة الان في معركتها الاخيرة مع مضطهديها .

ان الشعر الذي تضمنته المجموعة ، كما جاء في مقال الكاتبة الامريكية فكتوريا ميسيك في صحيفة ديلي ورلد ، شعر يتميز بهدف نبيل . اذ تتخلل فكرة التضامن والنشاط المعادي للامبريالية كل

قصيدة منها .

فالمجموعة لا تضم فقط سطورا من الثناء على المناضلين في حركة التحرر ، كما في موزمبيق وزيمبابوي ، وانما على ملايين العامة من الشعب ، كالجدة الافريقية الجنوبية ماري مسيبي ؛ التي يتحدث منها ميبري بعاطفة الحفيد . وانه لكذلك حقا ! كما تدوي قصائده بكل نضالات الامريكان الافارقة في الولايات المتحدة والغالبية الافريقية في افريقيا الجنوبية ، ضد العنصرية والاستغلال البشع . وتقدم تعريفا بحركة التضامن الافرو – امريكي والعالمي مع حركة التحرر الافريقي . فالشاعر لا يتحدث فقط عن التاريخ المشترك وبدايات الافارقة والامريكان الافارقة بل وعن تراثنا النضالي المشترك .

واحد الامثلة على ذلك قصيدة « المزاد العلني للاخت افريقيا » ، التي ظهرت اولا في (امريكان اجيندا) صحيفة حركة التضامن الافرو – امريكي في الولايات المتحدة .

فهنا يستخدم ميبري صورة امراة من العبيد على منصة المزاد العلني ، ليصف مساعي الامبريالية لاستعباد افريقيا وبيع شعوبها وثرواتها الطبيعية بالمزاد العلني بين المستعمرين اليوم . والصورة مالوفة وواقعية :

مطلوب –

ذهب اسود لتزيين مصافي

مجتمع نيوكولونيالي .

مطلوب –

٢٠ مليون انسان اسود

لنقل حمولة رجل ابيض

معفاة من النفقات

لا ..٤٠ سنة القادمة ...

وفي « كل شيء عن انكولا » ، يصف النشاط العدواني المضاد لحركة ميلا في انكولا ، الهادف الى الحفاظ على الاستغلال النيوكولونيالي لارض وشعب انكولا . فمن هذا يقول :

انهم يريدون فقط

حفلة معربدة من دم

ونفط

وماس ،

وحديد ،

ويورانيوم ،

ونحاس ،

وعمل رخيص وافر .

وهكذا ، فكيف سيدافع العالم عن انكولا ؟

يجيب ميبري قائلا :

لست مع قبل الموت التجارية

والخيانات المثوبة المزدوجة ،



مع

ابناء اوى الافريقيين الجنوبيين

ضباع زائير

الافاعي الماوية

الببغاوات البريطانية

ولا ملوكنا المشتركين .

ان اساليب شعر ميبري المتنوعة تكشف عن براعات المؤلف واستخدامه الماهر للشكل من اجل تعزيز المضمون المعادي للامبريالية .

ففي قصيدة « كل قطرة من العرق » يستخدم ميبري اسلوبا مشابها لشعر الاحتجاج الاسود في الستينات – عنيف ، متسم بالتكرار ، الربط الماهر بين الكلمات ، واستعمال اصواتها للتعبير عن صورة الوطنيين المقاتلين من اعضاء فريليمو ، التي قادت الشعب نحو الاستقلال في موزمبيق .

ان الاعتزاز المتدفق حيوية بالشجاعة وتفاؤله بالمستقبل يكشفان عن جذور ميبري – القائمة في النضال الاجتماعي وتجربة النشوء في شارع (١٦٩) والجادة الثالثة في برونكس .

بل ان شعر ميبري ايضا يتضمن اثار افضل شعراء العالم ولوربيه ، من ناظم حكمت ، الى لانكستن هيوز .

ففي قصيدة ثناء على كوبا الاشتراكية ، يعيد ميبري الرمصة الكوبية (سون) بجذورها الافريقية : الى التراث الافرو – كوبي

ولن يكون هذا العرض لكتاب ميبري الجديد متكاملا من دون الاشارة الى مساهمة فنان اخر ، هو نيرون كيتر ، الذي ابدع الغلاف الجميل والرسوم الداخلية .

ان (رصاص وضماد) ليست الا فنا عماليا هادفا ولا يمكن لصور ميبري الواضحة المعالم الا ان تثير خيال القاريء . كتلك التي عن كوبا : « عبر مياه الامبريالية المنحسرة » ، او عن مقاتلي فريليمو باصوات

[illegible]

« إن الرجل الاسمر [illegible]
من أجل أن يعطي [illegible]
[illegible] مباشرة
في [illegible] الليلة »

[illegible] قرأونها [illegible] العمل [illegible] وتظهر [illegible]

ترجمة نادر العامل

أفلام من افريقيا الوسطى

[illegible]

[illegible] الرواية [illegible] في افريقيا الوسطى ، وهي تعطي [illegible] عن الارض تختلف تماماً عن تلك التي يراها الاوروبيون .

في المقدمة التي [illegible] لروايته [illegible] المؤلف الاستعمار [illegible] هو القاهر [illegible] اخذ مدى اوسع وتبلور اكثر من خلال مسرح الاحداث [illegible]

وهكذا تكون [illegible] احداثها [illegible]

وكان لابد من الانتظار سنوات طويلة لكي تنجب افريقيا الوسطى كتابا يكتبون مباشرة باللغة الفرنسية ، ويتناولون موضوعات لم تطرق من قبل .

فخلال الستينات ظهر « ماكومبو بامبوتي » (من مؤلفاته : الشعر في التاريخ ، مطبوعات اوسوالد ، باريس ، ١٩٦٠) كشاعر ودبلوماسي .

[illegible] لم [illegible] في اوربا وافريقيا الا بعد اثنتي عشرة سنة وذلك بفضل روايته « الاميرة [illegible] » وهي رواية فيها من الاصالة [illegible] الكثير [illegible] واقعية متفردة [illegible] بعيدا عن المألوف ، فالكاتب لم يقع في [illegible] من الكتاب [illegible] في الرواية العربية [illegible] الاخر .

[illegible] الرواية [illegible] الطفولة [illegible] الامبراطورية [illegible] طويلا [illegible] في الثلاثينات من هذا القرن ، وتتلخص الرواية في معاناة [illegible] والدها الاقطاعي وبين [illegible]

[illegible] ماكومبو بامبوتي [illegible] على انه [illegible] مؤلف [illegible]

وبالاضافة الى روايته « الاميرة [illegible] » اصدر خمسة دواوين شعرية ومسرحية واحدة وقصة للاطفال [illegible] له اخيرا [illegible] في كتاب واحد .

[illegible] بامبوتي [illegible] المعارضة [illegible] الامبراطور المخلوع « بوكاسا » .

[illegible] الاحداث [illegible] التي [illegible] بامبوتي [illegible] من موقف واضح .

[illegible] هذا العدد [illegible] من [illegible] في افريقيا الوسطى [illegible] في حلو هذه الظاهرة .

[illegible] في افريقيا الوسطى [illegible] والتي لا [illegible]



كونها معزولة مخجلة صفق لها العالم العربي بخبث ، لم تسمح ابدا بتفتح القابليات والمواهب الادبية . لان الدكتاتورية لا تشجع الابداعات الادبية والفنية . فالكتاب والشعراء ورجال المسرح لا يمكن لهم ان يعملوا في ظل الخراب .

....

كثيرا ما يتردد في افريقيا ان الصدفة لا وجود لها . واذا ما صح هذا المثل فكيف نفسر ان يدشن كاتبان من افريقيا الوسطى سلسلتين لدى اثنين من الناشرين ؟

لقد اصدر بيارسامبي « اوديسامونغو » ضمن سلسلة « العالم الاسود » التابعة لدارهاتيني للنشر .

وبعد اشهر قليلة ، دشن « سيرياك روبيريا فوكو » سلسلة « حبر اسود » التي انشأتها دارهاتمان للنشر بروايته « غروب ولحد » .

ويختلف الكاتبان فيما بينهما اختلافا جذريا . فبيار سامبي يرى ان افريقيا كان عليها ان تقبل واقع الاستعمار . كما انه يدافع، وبشكل عنيد ، وقد وضع نفسه ـ مختارا ـ ضمن التيار المعاكس للفكرة الافريقية الحالية ليثبت ان بطله « مونغو » ، ظل محدود الافق واسير واقعه المتخلف لولا مجيء الاوربيين . وهكذا يقبل « مونغو » « انتقاله » .

كان اول اتصال له بالغرب قد تم عن طريق رجل ابيض نزيه لم يكن يهتم كثيرا بالاستعمار او بحب السيطرة لدى امثاله من البيض .

وقد صرح المؤلف قبل فترة بقوله : « هناك من البيض من هو صادق ونزيه . لقد التقيت مثل هؤلاء . فلماذا ننكر ذلك ؟ » . وهو يرى انه من المؤسف جدا ان تحمل اوربا دائما الدور الاكثر سوءا .

ورغم ذلك نرى الحاكم الاستعماري بوبيشون (احدى شخصيات الرواية) غير مرغوب فيه من قبل الشعب الذي استقبله .

اما مونغو ، فان ذهابه الى فرنسا جاء تلبية لنداء من اجل التعبئة . وهي وسيلة طريقة لاكتشاف بلد ما : صحيح انه لن يشارك ابدا في الحرب وانه قد استغل هذا السفر الاجباري لتتاح له معرفة واستيعاب ثقافة المستعمرين .

اما بالنسبة« لسيرياك روبيريا فوكو » ، فان المسألة تختلف تماما : « انني اكتب لان تاريخنا يجب ان يعرفه الجميع .. وشعب افريقيا الوسطى مطالب بأن يعرف تاريخه . فلم يحصل ان تحدث شخص ما عن ممارسات الاستعمار في بلادنا . ان شعبا ناضجا لابد وان ينهض بأعباء ماضيه . ولا يمكن له رفضه .» .

ان الكتابة بالنسبة لبافوكو يجب ان تتيح معرفة الماضي من اجل الاعداد للمستقبل اعدادا جيدا .

ويرد على الذين يأخذون عليه مواقفه المعادية للاستعمار : « هل تريدون مني ان اتغنى بمفاتن المرأة السوداء » .

....

ان « يافوكو » لا يغمس ريشته في الحقد . فهو يصف ، وبدقة متناهية مجيء الاوربيين الى ضفاف نهر اللوبانغي واقتسام بلاده من قبل فرنسا وبلجيكا ولعله يتذكر هنا ما قاله الكاتب « سيدوبادیان » على لسان احد ابطاله : « ابتعدوا عن الحقد . فاذا كنتم تستمدون حماستكم من الحقد ، فان هذا الاخير سوف يختفي يوما ما . عندها لن تكونوا اكثر من شعب ميت .. » . وهذا موقف في غاية الوضوح.

واذا كان الادب المكتوب في افريقيا الوسطى يفتقر في معظمه الى العمق ، فان الادب الشعبي ليس كذلك .

ويجب الا ننسى ان الافارقة الذين يكتبون باللغة الفرنسية مباشرة ، يستعملون لغة ليست لغتهم .

ويعترف العديد من الكتاب بانهم يلاقون صعوبة في التعبير بعمق عما يحسون .

ترجمة : محمد خالدي

ابدايك .. والرواية الامريكية المعاصرة

يبدو لي عن قناعة تامة ، بان جون ابدايك ، الذي يعتبر افضل الكتاب الامريكيين اليوم في ميدان رواج بيع الكتب .. من الشخصيات الرقيقة النادرة التي التقيت بها مؤخرا في الشقة التي استأجرها من ناشر روايته الاخيرة « الانقلاب » ، بالاضافة الى ادبه الجم وحيائه المعتدل .

لقد قال عنه صديقه « كيرت فون غيوث » : **ان ابدايك مراقب لامع للقلق والخيانة الجنسية لدى الطبقة الوسطى الامريكية .. انه رجل الدماثة واللطف ، وذو السحنة الوردية الأسرة »** .

ان ابدايك يخجل امام المقابلات الادبية ، فقد اجرت معه مجلة باريسية مقابلة ، اضطر خلالها الى الاطراق نحو الارض حياء عندما كان الموضوع يمسه شخصيا*، واراد التعبير عن موقفه الحرج بالسخرية لكنه بكى اخيرا . ومع ذلك لا يهتم ابدايك كثيرا حتى بالكتابة عن هذا الموقف الحرج بصورة دقيقة وصادقة .

وللسبب ذاته ، يعبر ابدايك « بان الممثل لا يعبأ من اطلاق قهقهاته الصاخبة ، فتراه يزعق فوق خشبة المسرح ، ولكنه في الوقت نفسه ، لا يفعل الشيء ذاته في الشارع .. انني اعتقد بان الكاتب ، مسموح له بان يفصح عن الحقائق في رواياته بطريقة تظهر الكاتب وهو كائن اجتماعي ، بانه يكتب في غير هذه الحدود .. ان رسالتي تكمن في نشارة الخشب التي تعبأ بها الصناديق ! »

كان ابدايك يضحك بسعادة وعلى نحو ظاهر وهو يحدثني عن نفسه على الرغم من تحفظاته ... ترى هل يستطيع ان يصف لنا نفسه ! !!

وبصورة ضبابية اجاب : « **في امريكا ثمة شيء يسمى « معجون**



القباء !! » .. انني المس معدلات له وانواعا من السديمية كذلك .. هذا المجون ليس بتقديري ممن يمتلك سلالة او عرقا ! » .

وعلى اية حال .. يخيل لي ان اسم ابدايك .. هولندي ، ولقد حدث لي مرة ان وقعت عيناي على صورة فوتوغرافية لكاردينال بلجيكي يقبله رجل هولندي مديد القامة ، فتطلعت الى نفسي ، لان الهولندي كان مثلي تماما !

ترى ماذا يرى ابدايك في مواطن ضعفه الكبرى ؟! انه يجيب بصراحة : « انه الجشع ، الذي الاحظه في الاشياء الصغيرة . فانا لا اقوى على رفض طبق من المقبلات الشهية ، حتى لو كنت خائفا من ان اغدو بدينا وفي الاشياء الكبيرة ؛ اتعامل برفق من خلال العالم الادبي ، لانني لازلت راغبا وباستمرارية في ان اعامل بلطف اكثر » .

« ذكر الكاتب « ميجول انا مونو » قصة عن كاتب اسباني افتراضي والذي كان يوصف بانه افضل كتاب اسبانيا ، لكنه اصبح يغضب من ذلك ، لانه لم يعد يوصف بانه افضل كاتب في العالم !! »

« ولا بد لي من الاعتراف .. بانني اعرف بعض الاشياء عن نفسي فيما يخص هذه الظاهرة المرضية . » بهذه الصراحة يطرح ابدايك نفسه .

وبصدد رواية ابدايك الجديدة الطموحة (الانقلاب) التي وضعها في افريقيا ، فان الكاتب « انتوني بورجيز » لم يراها مثيرة بالنسبة له بل الاعجب من ذلك انها لم تدفعه الى اتمام قراءتها .

الم يعرف بان « بورجيز » اقتبس كلمات لجورج سيمون : « ليست الكتابة حرفة .. ولكنها مهنة للشقاء » .

ويعقب ابدايك على ذلك بالقول ضاحكا : « انه لامر غريب لا يصدق ... لانهما يمارسان الكتابة اكثر من غيرهما .. واذا كانا يعنيان ما يقولانه حقا .. فجدير بهما ان يعيشا في جهنم !! »

كيف يجوز لانسان مثل بورجيز ان يخرج بمثل هذه الحصلة ؟! هل يستمتع بالكتابة ؟! انه لشرف عظيم ان يدفع له في سبيلها .. انني استمتع بالكتابة كشكل من العلاج النفسي الخاص .

وبالاضافة الى ذلك .. نرى ان الكتاب الذين يعدمون اي نتاج ، ويعترفون به ، بانه ملك لهم .. جديرون بان يكونوا اكثر سعادة من غيرهم ومع ذلك نرى ان الامر مثير للدهشة بالنسبة لانسان يعمل ناقدا بالقدر الذي يحقق فيه مهنته ككاتب ، فهو لا يقرؤ المقابلات التي تجري معه ، فها هو يقول : « انني لا ابحث عنها .. ولكنها تكون مهمة فقط بالنسبة لاولئك الذين يفرضون رأيهم امامي » .

وعندما عبر « بورجيز » عن رواية « الانقلاب » بقوله « ينبغي ان نكون مبتهجين بها » لما فيها من سحر الانغماس في الملذات والاناقة » اجاب ابدايك : « انني اعتقد بان الانغماس في الملذات يعني ما ينبغي على الكاتب ان يكونه كما لا اعتقد بان بامكانك ان تصرخ لكي تسمع الحقيقة من خلال الكبح والكبت ... ان كل هذا شيء رائع جدا ، ولكن ربما ان عباراتك لا تقوى على التقليل بشيء ضئيل من الحجة والبرهان ..

ان الانغماس في الملذات امر ضروري في موقع الموازنة .. فلا تقل عن اي كتاب في مجال الدقة والعدالة انه « رائع وبارع جدا » بل الافضل ان تقول « انه بارع الى حد ما » او اي شيء اخر من هذا القبيل » .

ولد ابدايك في بنسلفانيا . وكان ابوه معلما للرياضيات ، لكن لم تعرف عنه جدارته في مجال اختصاصه .

وذات مرة عندما وبخ ابدايك بسبب لوحة فاضحة رسمها لابيه واطلق عليها اسم (الرجل الخرافي) فان والده قاطع المتحدث قائلا : « كلا .. انها الحقيقة ! » .

اما والدته « ليندا جريس هوير » فانها كاتبة ، حظيت اعمالها باهتمام اقل مما كانت تهلل لها . وعندما سالها ابنها ما اذا كانت مسرورة من نجاحه .. اجابت : « بصراحة يا جوني .. كنت اوده لنفسي ! »

بعد تخرج ابدايك من جامعة هارفارد .. التقى بزوجته الاولى ، وبعد سنة من مكوثه بمدرسة الرسم والفنون الجميلة .. عمل رسام كارتون في « النيويوركر » .

وكان ابدايك يضع على جدران منزله رسوما تخطيطية لكل من « ثيربر » و « شتاينبرغ » عمرها اكثر من اثنتي عشرة سنة امضى ابدايك في كتابة (حديث المدينة) عامين ، وقبل ان يهجر طريقته الادبية ، المتسمة بالوعي الذاتي ، اذ كان ينأى بنفسه عن اوساط المجتمع الادبي ، مفضلا العيش في ضواحي المدن الصغيرة ، حيث يشعر بانه طليق — كما يقول ذلك عن نفسه — في ممارسة عمله المعتم في الظلام

.. وقال ايضا : لقد رحلت الى « انكلترا الجديدة » بسبب انها تمتلك ذلك الماضي الادبي الى حد ما ، فقد كانت ظلال « هاولـورن » و « ملفيل » ما تزال تجثم على هاتيك الروابي الخضر ، كما ان عبادة المال قد قلت بفعل روح الازدراء المتحكم هناك ، بالاضافة الى انني لن اصاب بـ « حمى القش » في انكلترا الجديدة .

في العام المنصرم تزوج للمرة الثانية ، ولديه الان سبعة اطفال ، اربعة من زوجته الاولى ، وثلاثة من بعل زوجته الثانية .

وكانت مواضيع زواجه ، والمرح الذي كان يعيش في ظلاله ، وشتى الالعاب التي مارسها في حياته الخاصة ، وعلاقاته باصدقائه كلها قد ذكرها ابدايك في روايته (**الزوجان**) .

ان ابدايك مواظب على ممارسة طقوسه وواجباته الدينية علما بان امه لوثرية المذهب ، وزوجته الاولى كانت ابنة وزير موحد .

وعلى الرغم من ارتباطه بالكنيسة ، كما تتحدث عنه رواياته ، الا انه يمتلك شعورا قويا كخائن ومرتد ، اكثر مما يتحمله جوهر الخيانة نفسها .

لم الم يشعر في بعض الاحيان بانه منافق ؟! ان هذا هو الامر الذي يحيرني لكن ابدايك يجيب بحدة : « لا اظن بان الادعاءات بخيانة الكنيسة تفترض وجود قديسيين ضمن رعاياها .. انني المس ذهني يعمل بصورة افضل بالنسبة للكنيسة ، محاطا بالشجاعة ، ومعنيا بشكل واحد ، او بنمط اخر ـ رسم ابدايك بنفسه تقريبا جميع الصور التخطيطية لروايته (الزوجان) اثناء تلقيه موعظة كنسية ـ غير اني مستمر على الذهاب الى الكنيسة ، لانها ـ بتقديري ـ المكان الوحيد الذي امكن فيه من محاولة مخاطبة مشاكلي العميقة » .

« ترى ما هي المشاكل ؟! لابد ان تكون انسانية ومهلكة ! » ولعل مقابلتي لابدايك في ذلك اليوم المتفرد من السنة ، وشعوره الطاغي اناك بالجو الاخلاقي الصميم يعود الى احتفاله بعيد ميلاده حيث كان يودع عامه السابع والاربعين بغضب واستياء ، حتى انه كان يبدو اكبر من عمره الحقيقي بشكل ساخر ومضحك ، كما لو انه في كل سنة من احتفاله بعيد ميلاده يشعر بان الانكسارات العصبية وهموم القلق ، وانحراف الصحة تتغلب عليه ، لذلك تـراه في كل لحظة يتفتت ويحس بالاستلاب مثل « دوريان غراي » .

وها انبرى ابدايك قائلا بنبرة واهنة متداعية : « انني مدرك تماما .. بانني اخطو باتجاه التقدم في السن .. انه لامر غريب ان يجد انسانا لا يسير في هذا الطريق المحتم .. » فقاطعته بالقول : « خذ الامور ببساطة ! .. واذا كنت كاتبا امريكيا .. فانك لا تقوى على كبح جماح الاحساس بمشقة مهمة الحفاظ على عمر الانسان .. ان الطاقة الابداعية في الولايات المتحدة اليوم موثقة ومجمدة بالطاقة النشيطة بطريقة او باخرى .. انه لامر نادر ان نجد كاتبا قد تحسنت صحته عبر تقدمه في العمر ، لذلك ليس غريبا ان نرى كلا من « همنغوي » و « فوكز » قد كتبا افضل ما لديهما في الثلاثينات من عمرهما .

اما « فتزجيرالد » فقد مات في الاربعين . انه لامر مقنع بل وثابت، بان الكتاب الامريكان يحرقون انفسهم فجاة وبعنف .. ثم ماذا بعد هـذا ؟! .

ان بطل رواية (الانقلاب) يحتج على هذا القول المجحف ويبادر بالقول غاضبا : « ان الماضي والحاضر سوف يتلاشيان وسوف يحتويهما ويطوينا النسيان .. وكلنا سننسى ! » .

وعندما ودعته قائلا : تمنياتي الطيبة لك بيوم ميلادك السعيد .. قال : شكرا ، وهو يتشوق لليوم الاسود من الماضي الذي يودعه :

■ بقلم جون هيلبيرن

ترجمة : علي الحلي

جويس يترجم فينيغان الى الايطالية

هذا هو الموضوع المثير الذي طلع علينا في العدد الاخير من ملحق التايمز الادبي ، اذ يقول ب . ن . فوربانك الذي كتب المقالة تحت عنوان (اسلوب فينيغان الايطالي) :

كان جيمس جويس ، كما هو معروف ، يتحدث الايطالية او بالاحرى لغة مدينة تريستا ، في منزله وفي مقالاته الصحفية ومحاضراته وقد تم نشر ما كتبه جويس بالايطالية ـ وبضمنه مقالة « ماسون ايلمان » الموسومة « كتابات نقدية عن جيمس جويس » في كتاب « لويس بيرون » المسمى : « جيمس جويس في مدينة بادو » الصادر عام ١٩٧٧ . اما المجلد الحالي الذي صدر حديثا فهو يمثل النص الايطالي الاصلي لمجموعة اخرى من الكتابات بضمنها « يقظة فينيغان » ويعتمد ... رئيس على الطبعات الايطالية الاولى .

ان تاريخ هذا المجلد يدعو الى الغرابة . ففي شتاء ١٩٣٨ ... جويس ان من واجبه ان يصدر النسخة الايطالية لكتاباته بمعونة احد الاصدقاء الايطاليين واسمه « نينو فرانك » . وقد وصف الاخير في كتابه « مذكرات » ١٩٦٧ ، كيف انهما جلسا في ظهيرة ما في غرفة جويس واخذا يصيغان المفردات بعناية، لقد استغرق عملهما سوية ثلاثة اشهر ، وقد اعجب جويس بالنص الايطالي . وفي شباط من عام ١٩٣٩ ، وهو اليوم الذي يصادف عيد ميلاد جويس ، طلب الاخير من صديقه فرانك ان يقرا عليه هذا العمل بصوت عال .

بعد ايام قليلة يظهر « ايتور سيتاني » ، صديق فرانك ، ليبدي حماسته للترجمة الايطالية الا انه اقترح بعض التعديلات في الترجمة اخذ « سيتاني » النسخة الايطالية المخطوطة ونشرها في اذار ١٩٤٠ في المجلة الدورية (المنظور) التي تصدر باللغة الايطالية القديمة موقعه باسم جويس وسيتاني . وقد كتب سيتاني الى جويس قائلا : (ان فرانك ـ الذي عرف بمعاداته للفاشية ـ سيفهم على الفور لماذا تم حذف اسمه) .

وحين نشرت الباحثة الفرنسية جاكلين ريسه النسخة الفرنسية من الرواية اصبح نينو فرانك على اتصال دائم بها . ولما ... قصة الترجمة الايطالية لها ، اعارها النص الاصلي الذي وضعه معه

AL_AQLAM

